This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

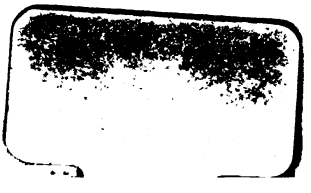
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FA 3725.3.7

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

HARVARD COLLEGE LIBRARY

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY



Polygnots Gemälde

in der

Lesche der Knidier in Delphi.

Von

Dr. Paul Weizsäcker,
Rektor am Real-Lyceum in Calw.

Mit zwei Tafeln und acht Abbildungen im Text.

Stuttgart.
Verlag von Paul Neff.
1895.

Polygnots Gemälde

in der

Lesche der Knidier in Delphi.

Von

Dr. Paul Weizsäcker,
Rektor am Real-Lyceum in Calw.

Mit zwei Tafeln und acht Abbildungen im Text.

Stuttgart.
Verlag von Paul Neff.
1895.

FA 3725.3.7

HARVARD COLLEGE LIBRARY
GIFT OF JAMES M. PATON
AUGUST 15, 1928

Druck von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart.

Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi.

Polygnot, Aglaophons Sohn von Thasos, ist der erste große Maler der Griechen. Seine künstlerische Wirksamkeit füllt etwa das zweite, zum Teil auch noch das dritte Viertel des fünften Jahrhunderts.

Die Farbentechnik war zu seiner Zeit noch wenig entwickelt. Man hatte nicht mehr als vier Farben zur Verfügung. Je nachdem sich die Schriftsteller deren Verwendung vorstellen, berichten sie ziemlich verschieden über die von den Malern dieser Zeit erzielten Farbenwirkungen. Sicher ergiebt sich aus den Schriftquellen jedenfalls soviel, daß Polygnot durch Mischung aus diesen vier Farben doch schon eine ziemlich reiche Farbenskala herzustellen wußte, wie denn z. B. Lukian (Imagines 7) das zarte Rot der Wangen der Kassandra in dem einen der zwei großen delphischen Bilder des Künstlers, Pausanias die schwarzblaue Färbung des Eurynomos und die des Lokrers Aias in dem andern hervorhebt, und Plutarch (de defectu oraculorum 47) angesichts der Leschebilder noch im ersten Jahrhundert nach Chr. sagt, ohne Zusammenmischen und Zusammenreiben der Farbmittel wäre es dem Polygnot nicht möglich gewesen, eine solche Farbenwirkung (*διάθεσιν καὶ ὄψιν*) zu erzielen.*) Daß sich diese mit der entwickelteren der späteren Kunst noch nicht messen konnte, daß man sich also von ihr keine allzu große Vorstellung machen darf, und daß die ihr in späteren Jahrhunderten gezollte Bewunderung nur verhältnismäßig zu nehmen ist, bedarf keiner besonderen Hervorhebung. Die Bedeutung Polygnots liegt auch nicht in der Farbenwirkung, sondern in der Zeichnung, Gruppierung und Charakterdarstellung.

Von der Zeichnung des Polygnot können wir uns eine annähernde Vorstellung machen aus den gleichzeitigen Vasenbildern und plastischen Werken und aus den Angaben des Plinius (35, 58), er habe zuerst die Frauen tralucida veste gemalt, und des Aelian (Var. hist. 4, 3), der die *λεπτότης ἱματίων*, die Feinheit der Gewänder, hervorhebt. Es ist klar, daß hiemit nur der Fortschritt gemeint sein

*) Eingehenderes über das Kolorit des Polygnot findet man bei R. Schöne, Zu Polygnots delphischen Bildern. Archäol. Jahrb. 1893, 189 ff.

kann, den Polygnot wie die gleichzeitigen Bildhauer dadurch machten, daß die Gewandung nicht mehr wie bisher die Körperformen verhüllte, sondern sich ihnen anschmiegte, und sie so auch durch die Umhüllung hindurch erkennen ließ. Aelian rühmt an Polygnot noch besonders die ἀκριβεία, die Sorgfalt, das πάθος und das ἦθος, d. h. den Ausdruck der Gemütsbewegung und Gesinnung.

In engem Zusammenhang mit der Zeichnung steht in einer Hinsicht die Charakterdarstellung, die dem Polygnot nachgerühmt wird, sofern eben jene im stande ist, durch Haltung, Gebärden und mäßig auch im Gesichtsausdruck den Charakter der dargestellten Personen auszudrücken. Wenn aber besonders Aristoteles den Polygnot einen guten Charaktermaler nennt, so ergiebt der Zusammenhang klar, daß darunter nicht sowohl das zu verstehen ist, was wir Charakterdarstellung nennen, als vielmehr die Auffassung des Künstlers von seiner Aufgabe als Menschenbildner überhaupt. Aristoteles sagt (Poetik 6), die meisten Tragödien der Neueren seien ἀήθεις, d. h. ohne Charaktere, und so habe auch die Malerei des Zeuxis kein ἦθος, d. h. sie stelle keine Charaktere dar, Polygnot aber sei ein guter ἠθογράφος, d. h. Darsteller von charaktervollen Personen, und im zweiten Kapitel: Die Dichter stellen entweder solche Personen dar, die sich über das Durchschnittsmaß sittlicher Bildung erheben, oder solche, die hinter demselben zurückbleiben, oder solche, die ihm entsprechen; ebenso auch die Maler: Polygnot habe meist edlere Charaktere, Pauson gemeinere, Dionysios dem Durchschnittsmaß entsprechende dargestellt. Das Lob des Aristoteles bezieht sich also mehr auf die Wahl der Gegenstände, und damit auf die edle und höhere Auffassung der dargestellten Personen im allgemeinen, als auf deren Ausdruck im einzelnen.

Damit stimmt auch, was wir über den Inhalt der Gemälde Polygnots wissen. Sie haben alle einen Zug ins Große, stellen bedeutende Menschen in bedeutenden Handlungen oder Lagen vor und lassen so in dem „Charaktermaler" einen Maler des Erhabenen erkennen. Demgemäß hatten die Gemälde Polygnots auch meist eine große Ausdehnung und umfaßten viele Figuren. Das setzt ein großes Geschick in der Anordnung und Gruppierung voraus, und wenn wir bedenken, mit welchen Schwierigkeiten hiebei ein Maler in einer Zeit zu kämpfen hatte, die von den Gesetzen der Perspektive noch keine Ahnung hatte, so werden wir nicht fehlgehen, wenn wir einen guten Teil der Bewunderung, die dem Polygnot gezollt wurde, gerade auf die verhältnismäßig glückliche Überwindung dieser Schwierigkeiten setzen. Da wir aber von den meisten Gemälden Polygnots nur kurze Andeutungen und nur von den beiden in der Lesche in Delphi ausführliche Beschreibungen

haben, so begreift es sich, warum der menschliche Geist seit den Tagen des Grafen Caylus unaufhörlich bemüht gewesen ist, auf Grund dieser Beschreibungen eine Wiederherstellung gerade dieser beiden berühmtesten Gemälde zu versuchen und warum alle diese Wiederherstellungen so grundverschieden ausgefallen sind. Es begreift sich aus dem Bisherigen aber auch, daß bei allen Wiederherstellungsversuchen Farbengebung und Stil das Nebensächliche sind und auf die Gruppierung das Hauptgewicht zu legen ist. Auf diese werde ich mich daher bei meiner Darstellung beschränken und anderes, wie z. B. die Frage nach dem Grund der Hereinziehung dieser und jener Personen in das Bild und nach den inneren Beziehungen zwischen denselben, nur so weit berücksichtigen, als dies für die Gruppierung und für die Kontrolle ihrer Richtigkeit von Bedeutung ist.

Um bei der Anordnung der beiden figurenreichen Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi nicht ganz in der Irre zu gehen, gilt es, gewisse äußere und innere Anhaltspunkte zu finden über den Raum, der dem Maler zur Verfügung stand, über das Format der Bilder, d. h. das Verhältnis ihrer Höhe zur Breite, über die speziellen Aufgaben, die dem Künstler von den Auftraggebern gestellt waren, und über die Aufgabe, die er sich selbst stellte. Verschiedene dieser Vorfragen sind bisher teils übergangen, teils nicht genügend berücksichtigt worden. Die Litteratur ist sehr umfangreich. Es kann daher, wenn diese Abhandlung nicht gar zu lang werden soll, nicht meine Aufgabe sein, eine Kritik der bisherigen Wiederherstellungsversuche zu geben. Es genüge, zu erwähnen, daß kein Geringerer als Goethe (Hempel 28, 237—268) der Frage eine eingehende Untersuchung gewidmet und zuerst das Problem wirklich vertieft hat. Alles Nähere über die bisherigen Versuche findet sich bei Karl Robert im 16. u. 17. Hallischen Winckelmannsprogramm (Halle, Niemeyer 1892 und 1893), der unter kritischer Berücksichtigung der Versuche seiner Vorgänger eine äußerst gründliche und scharfsinnige Untersuchung mit Beigabe von zwei Bildtafeln unternommen und damit die Frage wesentlich gefördert, aber doch noch nicht völlig gelöst hat. Seine vortreffliche Arbeit hat zwar schon mehrfachen Widerspruch gefunden, so von Richard Schöne (s. Anm. S. 1) und von Theodor Schreiber in der Festschrift zu Overbecks Professorsjubiläum 1893, und hat auch mir Veranlassung zu erneuter Prüfung der Anordnung der Gemälde gegeben, die in mancher Hinsicht zu anderen Ergebnissen führt. Da aber Robert in Hinsicht auf die inneren Beziehungen der Figuren und Figurengruppen unbedingt am tiefsten in den Geist der Gemälde eingedrungen ist, so werde ich mich im weiteren Verlauf wesentlich auf

seine Ausführungen stützen und versuchen, das, was er nach meinem Dafürhalten richtig erkannt hat, mit meinen sonst abweichenden Ergebnissen in Einklang zu bringen, d. h. unter dem Zugeständnis, daß seine Wiederherstellung innerlich und im wesentlichen das Richtige trifft, zu zeigen suchen, daß sie sich dem Polygnotischen Urbild noch näher bringen läßt durch eine andere Abgrenzung des Raums. Eine sehr zweckmäßige Zusammenstellung der bildlichen Wiederherstellungsversuche des ersten Gemäldes, der Zerstörung Ilions, von Caylus bis auf Benndorf hat dieser gegeben in den Wiener Vorlegeblättern für archäologische Untersuchungen 1888, Tafel 10—12.

Der Raum, in welchem Polygnot seine großen Gemälde in Delphi angebracht hat, und zwar als Wandgemälde, war die sogenannte Lesche der Knidier. Man kann über jene Gemälde nicht reden, ohne sich eine annähernde Vorstellung von der Anlage dieses Gebäudes zu machen. Die Leschen*) waren Konversationshäuser, und es gab deren in größeren Städten oft mehrere. Ihr Hauptzweck war, einen geräumigen, gegen Wind, Regen und Sonne geschützten Aufenthaltsort zu Unterredungen zu bieten. So finden sich bei Plutarch in dem Gespräche de defectu oraculorum c. 6 die Teilnehmer an diesem Gespräche in der delphischen Lesche zusammen. Wir erfahren daraus nur, was sich auch aus Pausanias ergiebt, daß sie nicht weit vom Apollotempel entfernt war und daß Thüren in das Innere führten. Das gebietet noch nicht die Annahme, daß die Lesche ein rings mit Mauern umgebener, annähernd quadratischer Saal gewesen sei, wie gewöhnlich angenommen wird. Vielmehr ergiebt sich aus der Bemerkung des Pausanias (10, 25, 1), sie stehe über der Quelle Kassotis, unter Berücksichtigung des ziemlich steil abfallenden Terrains an dieser Stelle, daß sie aller Wahrscheinlichkeit nach eine langgestreckte Halle von verhältnismäßig geringer Tiefe war. Ein quadratischer Bau hätte sehr große Unterbauten zur Herstellung eines ebenen Baugrundes erfordert. Der Boden steigt dort auf eine Entfernung von 80 m um 45 m! Bei Annahme eines geschlossenen Saales macht auch die Frage nach der Beleuchtung Schwierigkeit. Nehmen wir aber eine lange schmale Halle mit langer Rückwand auf der Nordseite und einer Säulenstellung auf der Südseite an, die nur durch Gitter mit Thüren abgeschlossen war (s. Abb. S. 7), so erhalten wir einen Bau, der nicht nur den Bodenverhältnissen Rechnung trägt, sondern auch dem Zweck eines Versammlungsraumes zur Unterhaltung diente, so gut wie die

*) Neuerdings hat darüber Dragumis in den Athenischen Mitteilungen des Arch. Instituts XVII (1892), S. 147 ff. gehandelt. Vgl. auch F. Dümmler, Delphika. Basel 1894.

ähnliche Stoa Poikile in Athen, in der die Philosophen, besonders die nach ihr benannten Stoiker, sich zusammenfanden, und die gleich der Lesche in Delphi der kimonischen Zeit angehörte und Gemälde von Polygnot enthielt. Die Beleuchtungsfrage löst sich bei dieser Annahme aufs einfachste. Auch bot sich so den Besuchern ein schöner Blick auf die Quelle, auf den Tempel mit seinem reichgefüllten Peribolos (Vorhof), auf den Lorbeerhain und auf die Unterstadt[1]), den man sich bei Anlage eines solchen Versammlungshauses schwerlich entgehen ließ. Weist somit alles eher auf eine lange offene Halle, als auf einen geschlossenen quadratischen Saal hin, so können die Gemälde Polygnots nur auf der Innenseite der langen Nordwand nebeneinander, nicht, wie man gewöhnlich und auch Robert annimmt, auf den zwei gegenüberliegenden Seiten eines geschlossenen Saales angebracht gewesen sein. Dann waren sie dem Besucher der Lesche schon von weitem beim Heraufsteigen sichtbar und zogen seine Aufmerksamkeit auf sich, konnten auch aus gehöriger Entfernung betrachtet werden, um in ihrer Gesamtheit, als Ganzes, zu wirken. Bei Annahme eines geschlossenen Raumes muß man unwillkürlich fragen, was dann auf den beiden andern ungefähr gleich großen Wänden gewesen sei? Davon erfahren wir nichts, wohl aber scheint auch die Beschreibung des Pausanias das Nebeneinander der Gemälde vorauszusetzen. Denn nach der Bestimmung der Lage der Lesche und einer kurzen Bemerkung über den Zweck solcher Bauten,[2]) wie sie in ganz Griechenland verbreitet seien, redet er zuerst von dem Gemälde zur Rechten, der Einnahme von Ilion nicht als von einem besondern Gemälde, sondern als von der rechten Hälfte des Gemäldes, und ebenso beim Übergang zum andern sagt er nicht: das Gemälde zur Linken, sondern der andere Teil der Malerei, der auf der linken Seite, habe Odysseus in der Unterwelt zum Gegenstand. Von zwei Teilen Einer Malerei kann er doch nur sprechen, wenn sich beide auf Einer Wand nebeneinander befinden.[3]) Daraus ergiebt sich eine Reihe von wichtigen Anhaltspunkten für die Rekonstruktion.

Die Beschreibung des Pausanias geht dann nicht, wie man gewöhnlich annimmt, bei der Einnahme Ilions von rechts nach

[1]) Michaelis, Tübinger Programm der Philos. Fakultät 1870, S. 28.

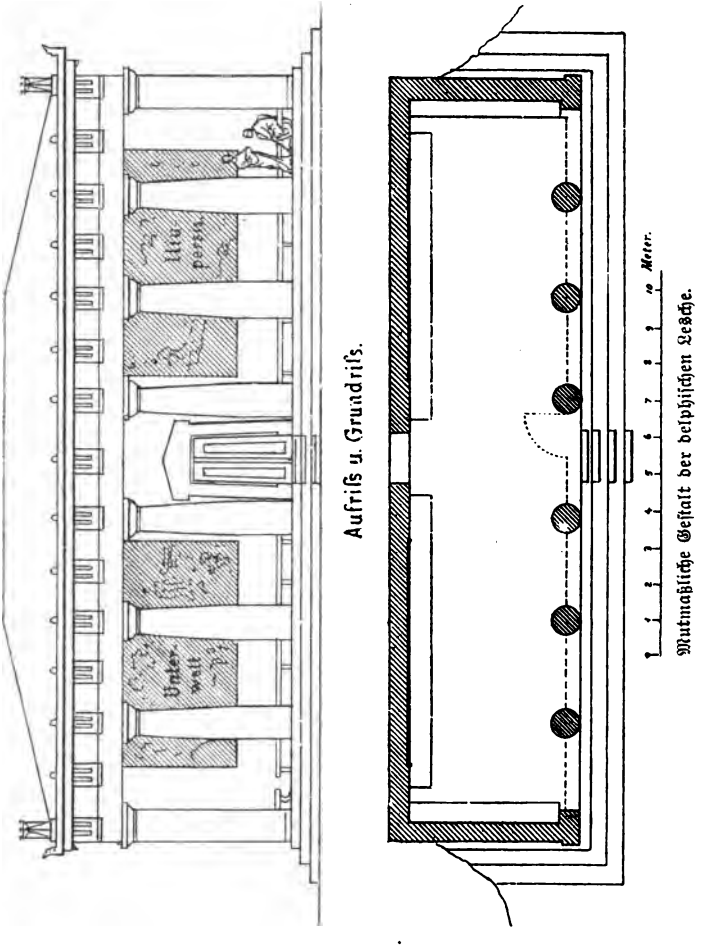
[2]) 10, 25, 1: Lesche, Gesprächshalle wird das Haus genannt, weil man vor alters dort zusammenkam, um sich über ernste Angelegenheit und μυθώδη (hier wohl mit Schubart = Stadtgeschichten) zu besprechen.

[3]) Was Konrad Lange, Haus und Halle S. 121 über die Ausdrucksweise des Pausanias sagt, ist eine bloße Behauptung ohne Beweiskraft, die Leschen der homerischen und hesiodischen Dichtung aber dürfen für das Verständnis der Leschen späterer Zeit, die eine wesentlich andere Verwendung hatten, nicht herangezogen werden.

links, bei dem Unterweltbilde von links nach rechts, sondern höchst naturgemäß, wenn er vom Tempelhof heraufkommend durch die Mitteltüre der Säulenreihe eingetreten ist, von der Mitte der Rückwand aus, wo beide Gemälde nahe aneinander grenzten, zuerst bei dem Bild rechts von der Mitte, Ilion, von links nach rechts, und dann, nachdem er wieder zur Mitte zurückgekehrt ist, bei dem Bild zur Linken von rechts nach links. Für die Gruppierung der Figuren ist das an und für sich gleichgültig; die Symmetrie zwischen beiden Bildern und innerhalb jedes einzelnen wird dadurch nicht aufgehoben, im Gegenteil, sie wird bei dieser Anordnung augenfälliger und übersichtlicher, als wenn die Bilder einander gegenüber gestanden wären. An einer Anzahl Einzelfiguren aber läßt sich zeigen, daß sie durch diese Umkehrung der Reihenfolge erst ihre richtige Stellung erhalten, wodurch eben bewiesen wird, daß diese der gewöhnlichen entgegengesetzte, aber schon von Diderot erkannte, die richtige, von Pausanias gemeinte Reihenfolge ist. Ich will vorerst nur an die eine Figur des Menelaos erinnern, der auf allen Rekonstruktionen nach rechts schaut, so daß sein Schildzeichen, das Pausanias besonders hervorhebt (26, 3) nur bei ganz gezwungener Haltung sichtbar wird, oder daß ihm, um es sichtbar zu machen, gar der Schild an den rechten Arm gegeben wird (Goethe und Meyer). Geht die Beschreibung von links nach rechts, so bietet Menelaos ganz naturgemäß die linke, die Schildseite dem Beschauer dar.

Waren beide Gemälde nebeneinander angebracht, so daß sie von Pausanias als Eine γραφή bezeichnet werden konnten, so ergiebt sich daraus von selbst, daß sie nicht die im Verhältnis zur Höhe ungeheuerliche Längenausdehnung haben konnten, die ihnen alle Wiederhersteller außer Caylus geben und die zwischen dem Achtfachen und Dreifachen der Höhe schwankt. Das sind keine geschlossenen Gemälde mehr, sondern Friese, und so sprechen auch verschiedene Ausleger von der friesartigen Länge der Gemälde. Aber dann hätte sich Polygnot die Mühe der Anordnung der Figuren übereinander ersparen können, oder das Lob der Gruppierung in seinen Gemälden ist hinfällig. Wenn ein Gemälde noch einigermaßen den Charakter der Einheitlichkeit tragen soll, so darf die Breite die Höhe in der Regel um nicht mehr als das Doppelte übersteigen. Nehmen wir die Länge der Halle zu 20 m bei einer Tiefe von rund 5 m an — die Stoa der Athener in Delphi hatte etwa 25 m Länge, die Exedra in Olympia hat einen Durchmesser von 18 m —, so erhalten wir schon eine ganz beträchtliche Halle. Nun ist nirgends gesagt, daß die Nordwand in ihrer ganzen Länge von den Gemälden bedeckt gewesen sei. Für ein Gemälde dürfen

wir, wenn es noch übersichtlich sein soll, keine größere Breite als etwa 6 m annehmen, das würde eine Höhe von 3 m ergeben. Weiter als über Brusthöhe (r. 1,5 m) dürfen sie nicht herabgereicht haben, das würde, wenn man noch das obere Gesims mit etwa



50 cm in Rechnung nimmt, eine innere Höhe der Halle von 5 m ergeben, lauter Verhältnisse, die der Wirklichkeit ziemlich nahe kommen dürften. Die angenommene Breite des einzelnen Gemäldes wird um so weniger noch um viel überschritten werden dürfen, als die Figuren gewiß nicht lebensgroß waren. Denn bei Annahme

der Lebensgröße wäre zwar eine noch größere Breite (= Länge) zuläſſig unter der Vorausſetzung einer genügenden Größe des Gebäudes, aber es ergeben ſich andere Unzuträglichkeiten. In Roberts Rekonſtruktion verhält ſich die Höhe zur Breite wie $1 : 4^1/_2$, die Höhe des Bildes würde ſich alſo, die Lebensgröße eines Mannes zu 1,70 m angenommen, auf 4,25 m, die Länge auf das Fünfthalbfache $4{,}5 \times 4{,}25$ m = 19,125 m belaufen, eine Ausdehnung, deren Überblick man kaum aus einer Entfernung von ungefähr ebenſo viel Metern gewinnen könnte. Auch die Ausdehnung des ganzen Gebäudes würde dadurch für ſeinen Zweck unverhältnismäßig groß. Lebensgröße der Figuren kann alſo trotz einiger Andeutungen bei Aelian (Var. hist. 4, 3, dazu O. Jahn, Kieler Studien S. 142 f., Brunn, Künſtler-Geſch. 2,41) wenigſtens für die delphiſchen Gemälde nicht angenommen werden.*) Die Bilder hatten immer noch eine ſehr bedeutende Größe, wenn wir, da die Höhe dem Raum entſprechend 3 m nicht überſchreiten konnte, für dieſe 3, für die Breite 6 m rechnen.

Aber wie konnte die Maſſe der Figuren, von denen Pauſanias ſpricht (bei Odyſſeus in der Unterwelt r. 70), auf dieſer Fläche verteilt werden, da doch alle Erklärer bisher unwillkürlich auf eine viel größere Längenentwicklung hingedrängt wurden? Damit kommen wir auf die ſchwierigſte Vorfrage, die der Kompoſition und ihr Verhältnis zur Perſpektive. Es iſt keine Frage, Pauſanias beginnt ſeine Beſchreibung nicht von der Mitte, ſondern von einer Seite der Bilder aus und macht ſie ſo der Reihe nach durch, indem er bald von rechts nach links oder umgekehrt, bald von unten nach oben, bald von oben nach unten weiter geht, bald wieder auf einen früheren Punkt zurückgreift, wenn er in einer Richtung einſeitig weiter gegangen iſt. Aber daraus folgt nicht, daß das Bild aus einer loſen Reihe von Einzelfiguren beſtanden hätte, die ſich in die Länge aneinander gereiht hätten, ſondern Pauſanias betont ausdrücklich vor der Einzelbeſchreibung jedes Bildes den einheitlichen Charakter des ganzen. Das Bild rechts von der Mitte iſt: *Ἴλιός τε ἑαλωκυῖα καὶ ἀπόπλους τῶν Ἑλλήνων* (das eroberte Ilion und die Abfahrt der Griechen, d. i. Iliu perſis), das links (gewöhnlich Nekyia genannt): *Ὀδυσσεὺς καταβεβηκὼς ἐς τὸν*

*) Aelian ſagt von Polygnot 1) *ἔγραψε τὰ μεγάλα*, das geht nicht auf die Größe der Figuren, ſondern auf die Größe der Auffaſſung und deckt ſich mit dem dem Künſtler nachher zugeſchriebenen *ἦθος* (Erhabenheit), 2) *ἐν τοῖς τελείοις εἰργάσατο τὰ ἆθλα*, das heißt doch nicht: er machte ſeine Werke in Lebensgröße, ſondern in Vollendung, und wird nachher als *ἀκριβεία* (Sorgfalt) näher beſtimmt.

Ἄιδην καλούμενον (Odyſſeus in dem ſog. Hades). Die richtigſte Bezeichnung wäre: „Die Unterwelt“. Daß mit dem erſteren Titel nicht ein Zerfallen des Bildes in zwei nur loſe zuſammengehörige Bilder angedeutet werden ſoll, beweiſt erſtens die Künſtlerinſchrift:

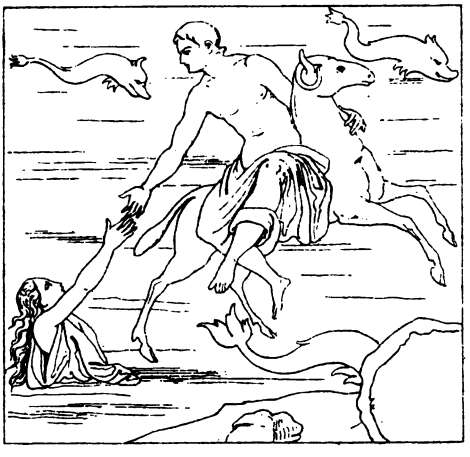
Γράψε Πολύγνωτος, Θάσιος γένος, Ἀγλαοφῶντος
υἱός, περθομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν.

Hier hat Aglaophons Sohn Polygnot aus Thaſos gemalet,
Wie Alt-Ilions Burg wird von den Griechen zerſtört. —

zweitens die von Robert glücklich erkannte enge Verbindung der beiden Gruppen durch die Figur des Neſtor. Beide Teile gehören aufs engſte zuſammen. Wäre das nicht ſo gemeint, ſo müßte man auch die Gruppe der trauernd abziehenden Antenoriden auf der andern Seite des Hauptbildes als ein beſonderes Bild abtrennen, wie das denn auch Schreiber gethan hat. Dieſe beiden Gruppen bilden aber in der That nur die beiden Flügel der Hauptgruppe in der Mitte und zeigen ein ruhiges Ausklingen der erregten Handlung in der Mitte. Robert hat in ſeiner Prüfung der früheren Rekonſtruktionsverſuche glänzend gezeigt, daß weder die giebelförmige Anordnung, noch auch die in zwei Reihen übereinander, die O. Jahn verſucht hatte, die ſich aber in der Nekyia als undurchführbar erwies und die für die Zerſtörung Trojas Benndorf, aber nicht mit Glück, aufs äußerſte getrieben hat, das Richtige trifft, daß ferner ſchon Goethe dem Richtigen nahe gekommen ſei mit ſeiner Einteilung der Figuren in drei „Stockwerke“ und noch näher Brunn in ſeiner Künſtlergeſchichte 2, 35, der die drei Reihen nicht ſtreng durchgeführt wiſſen will, ſondern erkannt hat, daß ſich dieſe drei Reihen durch Vermittlungsglieder in auf- und abſteigenden Linien untereinander verbinden. Robert hat daher mit Recht den Gedanken an fortlaufende Reihen vollſtändig aufgegeben (Nekyia S. 39) und erklärt: „Keine Figur ſteht mit der andern auf gleicher Grundlinie. Hätte man die Füße der einzelnen Figuren durch Linien miteinander verbunden, ſo würde man Zickzacklinien oder Kurven mannigfacher Art, aber keine einzige Horizontale erhalten haben.“ Es iſt merkwürdig, daß nun Robert aus dieſer richtigen Erkenntnis nicht vollends die letzte richtige Folgerung gezogen hat. Er macht treffend darauf aufmerkſam, daß eine derartige Kompoſitionsweiſe auf einer Reihe attiſcher Vaſen aus der erſten Hälfte und der Mitte des fünften Jahrhunderts plötzlich mit einem Schlage auftrete, völlig ausgebildet, ohne Vorſtufe, ſo daß ſie nicht im Kreiſe der Vaſenmaler entſtanden und ausgebildet ſein könne, alſo aus einer andern Kunſtgattung übernommen ſein müſſe, und das könne nur die große Malerei ſein. Das iſt ohne allen Zweifel ſcharf-

sinnig beobachtet, aber es darf doch nicht vergessen werden, daß wir es in allen diesen Vasenbildern mit verhältnismäßig kleinen Gruppen zu thun haben, und daß auch in ihnen schon mit Rücksicht auf die runde Form der Gefässe die Breite des Bildes die Höhe nicht leicht um das Doppelte übersteigt. Sollen wir nun annehmen, daß bei größeren Kompositionen der Künstler bloß in die Breite, nicht auch zugleich in die Höhe weiter gegangen sei? Robert selber bringt (S. 39) beim Festhalten an der Reihenanordnung in der Nekyia unter Umständen nach der Beschreibung vier Staffeln heraus. Das ist ein Fingerzeig auf den richtigen Weg. Schon Jahn hat bei der Nekyia die Erfahrung gemacht, daß ein beständiges Streben in die Höhe stattfinde, das in voller Deutlichkeit hervortrete, wenn man die einzelnen Gruppen in ihrem Zusammenhang betrachte, wo sich ergebe, daß ein Kreis zusammengehöriger Figuren sich nicht auf einer und derselben Linie abschließe, sondern daß man durch den Zusammenhang immer in die höheren Linien hinaufgeleitet werde. Aber auch Jahn hat diese Beobachtung nicht ausgenützt. Robert sucht nun dieses Ineinandergreifen und Streben in die Höhe sich dadurch zu erklären, daß er annimmt, das Lokal des Vorgangs sei bei diesen Vasenbildern, um die Übereinanderstellung der Figuren zu motivieren, als ein Bergabhang gedacht. Das *kann* unter Umständen zutreffen, ist aber in der That nicht der wahre Grund für das Übereinander der Figuren. Diesen hat schon Lessing richtig erkannt (Laokoon XIX und in den antiquarischen Briefen 9—12): Es ist der Ersatz für den Mangel der Kenntnis der Perspektive. „Die Perspektive," sagt er, „erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnot war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hintereinander zu stehen scheinen sollten, übereinander zu stehen schienen." Damit ist nicht gesagt, daß der Grund als ein Bergabhang gedacht sei. Es machen vielmehr viele alte Bildwerke geradezu den Eindruck, als sei die Fläche, auf der die Figuren angebracht waren, vom Künstler naiverweise nicht als der Hintergrund, sondern als der Untergrund betrachtet worden, auf dem sie stehen, und der bis an den oberen Rand des Bildes reichte. Das ist z. B. völlig klar bei dem Goldbecher von Vaphio, wo das Netz, in dem sich ein Stier gefangen, am unteren und am *oberen* Rande je an einen Baum festgebunden ist. Noch bei dem bekannten Phrixosbild aus Pompeji (s. nebenstehende Abb.) reicht das Meer völlig bis an den oberen Bildrand, so daß kein Himmel sichtbar ist. Natürlich konnte sich diese naive Auffassung nicht lange behaupten, aber bei den meisten Bildern, Gemälden und Reliefs

reicht doch die Grundfläche bis in ſpäte Zeiten herab bis nahe an den oberen Bildrand hinan, ſo namentlich auf den esquiliniſchen Odyſſeelandſchaften, auch bei denen, wo die Handlung ſicher an keinem Bergabhang vor ſich geht. Auch dies hat ſchon Leſſing a. a. O. hervorgehoben, und Goethe hat zuerſt darauf hingewieſen (Hempel 28, 256), daß Polygnot durch die Vorzüge ſeiner Malerei, der gewiſſe Darſtellungsmittel unbekannt waren, welche doch unſern Schülern ſchon geläufig ſind (und in der ſich ſo häufig Fehler gegen die Perſpektive finden, als man jetzo kaum einem Lehrling vergeben würde, ſagt Leſſing), mit den älteren Meiſtern der in unſerem Mittelalter auflebenden Kunſt, beſonders der florentiniſchen, verglichen



Phrixos und Helle, pompejaniſches Gemälde.

werden könne. Die hier gezogene Parallele iſt nicht nur für das Ethiſche, für die inneren Vorzüge dieſer Malerei zutreffend, ſondern auch für das Techniſche insbeſondere durch die Art, wie die Maler mit der Perſpektive zurecht zu kommen ſuchen, lehrreich. Ich weiſe nur z. B. auf den ſog. Triumph des Todes im Campo Santo zu Piſa, auf den Genter Altar, die hl. Jungfrau im Garten (Schule des Meiſters Wilhelm von Köln, Seemann II, 219, 7) und beſonders auf die Belagerung Bethulias von Hans Schäuffelen im Rathaus von Nördlingen hin. Dieſes Bild iſt insbeſondere dadurch lehrreich, daß es keine ſtrenge Einheit hat, ſondern mehrere Scenen vereinigt, die ſtreng genommen nicht auf einem Bild vereinigt werden können. Annähernd bis zu dieſem Grad kann ich auch den Mangel an Einheit in den beiden delphiſchen Gemälden zugeſtehen, ohne darum

der Auflösung der Einheit in einzelne Gruppen, die kaum noch als solche erkennbar sind, das Wort zu reden. Denn einheitlich gedacht bleiben die Bilder darum doch; es ist die Naivetät des Zeitalters, die eine derartige Zusammenziehung zeitlich und örtlich getrennter Vorgänge in ein Bild gestattet, ja, die selbst das wiederholte Vorkommen einer Person in einem und demselben Bilde zuläßt, und die wir nicht mit dem strengen Maßstab fortgeschrittenerer Zeiten messen dürfen. Die Grundfläche ist auch in Schäuffelens Bild „nach hinten zu gewaltig in die Höhe gezogen", aber nicht weil hier in der That eine Berg- und Flußlandschaft dargestellt ist, sondern weil der Maler das Hintereinander durch das Übereinander der Figuren ersetzt. Wenn nun schon in Bildern, die eine ebene Grundfläche vorstellen sollen, der Grund in die Höhe gezogen ist (Genter Altar), so wird das natürlich in noch stärkerem Maße der Fall sein, wenn die Handlung wirklich an einem Bergabhang vor sich geht, wie das in der That für die polygnotischen Gemälde zum Teil zutrifft.

Damit haben wir die Berechtigung gewonnen, dem schon von Jahn beobachteten Zug in die Höhe zu folgen, und dafür die Breite entsprechend so weit zu vermindern, bis wir annähernd das oben geforderte Verhältnis von 1 : 2 bekommen. Im Triumph des Todes beträgt dieses Verhältnis 1 : $2^1/_2$, wenn es aber gelingt, es bei den Leschebildern auf 1 : 2 zu vermindern, so dürfte das der Wirklichkeit noch näher kommen. Es wird nun unsere Aufgabe sein, zu zeigen, daß dies möglich ist, ohne daß dadurch die von Robert nachgewiesenen inneren Beziehungen einzelner Figuren und Gruppen zu einander und zu der Stätte, wo die Bilder angebracht waren, zerstört werden, und wir werden finden, daß durch das von mir angenommene Format der Bilder diese Aufgabe nicht nur nicht erschwert, sondern wesentlich erleichtert wird, daß namentlich die Entsprechung zwischen den Vorgängen auf den beiden Flügeln jedes Bildes dadurch augenfälliger und die von vielen erkannte, nur von Schreiber bestrittene Symmetrie der Komposition beider Gemälde durch das natürlichere Format und durch die Nebeneinanderstellung beider auf Einer Wand auch für das Auge leichter erkennbar wird, kurz, daß dadurch die Komposition der Bilder für sich und in ihrer Beziehung zu einander in jeder Hinsicht nur gewinnt.

Vom Tempel des Apollo durch den heiligen Tempelbezirk am Grabe des Neoptolemos vorbei*) zur Kassotis emporsteigend, sah der Besucher schon von weitem durch die offene Säulenhalle sich die berühmten Gemälde entgegenwinken, in deren einem Neoptolemos

*) Pausanias 10, 24, 5.

eine Hauptrolle spielte; er sah sich schon von weitem eingeladen zur näheren Besichtigung zweier Bilder, die trotz ihrer noch unvollkommenen Technik durch ihren tiefen geistigen Gehalt, „durch Würde der Gestalt, Mannigfaltigkeit des Charakters, ja der Mienen, durch Reichtum der Gedanken, Keuschheit in den Motiven und durch eine glückliche Art, das Ganze, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangte, für den Verstand, für die Empfindung durch eine geistreiche Zusammenstellung zu verbinden" (Goethe), noch im zweiten Jahrhundert nach Christus ein Gegenstand der Bewunderung der Kenner waren.

Polygnot hat die Leschebilder im Auftrag der Knidier gemalt und er hat sie in Delphi gemalt. Beides konnte nicht ohne Einfluß auf sein Verhältnis zu den Quellen sein, an die er sich im allgemeinen hielt. Daß diese im Epos zu suchen sind und daß der Künstler sich an verschiedene Epen hielt, hat schon Pausanias erkannt, und Robert hat hierüber eingehend und überzeugend gehandelt. Aber es ist ihm auch nicht entgangen, daß sich Polygnot seinen Quellen gegenüber ziemlich frei verhält, daß die Aufnahme mancher Figuren sich nur aus der Rücksicht auf örtliche Sagen von Delphi erklärt, und daß andere hauptsächlich der Rücksicht auf die Knidier und ihre Tradition ihre Aufnahme verdanken. Kommen solche nun ungesucht bei der Rekonstruktion auch noch gerade an hervorragende Stellen zu stehen, so kann dies kein Zufall sein, sondern nur als eine Bürgschaft für die Richtigkeit des ihnen vom Wiederhersteller angewiesenen Platzes betrachtet werden. In der Einnahme von Troja hat sich Polygnot durch Inschrift als den Maler bekannt, in dem Unterweltbild fehlt eine solche, aber man erkennt den Thasier hier an der Auszeichnung, die er seiner Heimat zu teil werden läßt, indem er in Charons Nachen Tellis, den Ahnherrn des Dichters Archilochos, dessen Vater Telesikles eine Kolonie von Paros nach Thasos geführt hatte, und Kleoboia, die erste Überbringerin der Mysterien nach Thasos, darstellt, der Mysterien, deren Bedeutung für das Leben nach dem Tode in dem Unterweltbild zu so hervorstechendem Ausdruck kommt. Die hervorragende Stelle, die der in Delphi Heroenkult genießende, in nächster Nähe begrabene Neoptolemos in dem Trojabild einnimmt, ist bereits hervorgehoben worden, und Pausanias weist selbst auf die Beziehung zu seinem nahen Grabe hin. Eine Hauptscene dieses Bildes, der Schwur des Lokrers Aias, findet ihre volle Erklärung auch nur durch die Beziehungen des Helden zu Delphi. Sonst wird in der Regel nicht der Schwur, sondern der Frevel des Aias an

Kassandra dargestellt. Es handelte sich in Delphi darum, den Frevler, den Angehörigen der befreundeten und benachbarten Lokrer, als entsühnt darzustellen. Robert vermutet (63) scharfsinnig, daß Aias, den die Griechen auf Odysseus Rat steinigen wollten, in seinem Schwur jene Sühne gelobt habe, die dann infolge seines Todes auf der Rückkehr spät erst auf Befehl des Delphischen Orakels in dem von den Lokrern jährlich nach Troja entsandten Mädchentribut ihren Vollzug gefunden habe (Strabo XIII 600 f., Preller, Griech. Myth. 2^3, 451). Weitere sinnvolle Beziehungen des Bildes auf Knidos und Delphi mag man bei Robert S. 80 ff. nachlesen.

Zahlreicher und weniger versteckt sind die Rücksichten auf Delphi und Knidos im Unterweltbild. Delphi oder eigentlich Phokis ist ausgezeichnet durch die Einfügung des in der Odyssee nicht erwähnten und sonst im Epos unbedeutenden Phokerfürsten Schedios, der mit dem dem Parnas eigentümlichen Wegekraut bekränzt ist, ferner durch die in der Odyssee gleichfalls fehlende Thyia, die Tochter des Kastalios, die am Parnas zu Hause und von Apollo Mutter des Delphos war (Paus. 10, 6, 4), in der Stellung einer Lokalgottheit. „Recht wie eine Lokalnymphe sitzt sie am Boden und hält nach Art der Lokalgottheiten Chloris im Schoße, wie Nemea in dem Bild von Aglaophon, dem Neffen Polygnots, den Alkibiades und die noch ungedeutete Göttin im Westgiebel des Parthenon den als Herakles gedeuteten Jüngling" (Robert, Nekyia S. 81). Als eigentlicher Vertreter von Phokis aber erscheint gerade in der Mitte des Bildes der Eponym Phokos, wie er Jaseus, den Sohn des Triopas, des Gründers von Knidos, also den Vertreter der Stifter des Bildes, als Gastfreund empfängt. Auch in Klytie und Kameiro, den Töchtern des Kreters Pandareos, die Homer ebenfalls in der Unterweltscene nicht nennt, findet Robert Anspielungen auf Knidos; Kameiro als Eponyme von Kameiros und Klytie als Stammmutter von Kos vertreten die zwei großen Nachbarinseln von Knidos, mit denen es durch den Kult des triopischen Apollo verbunden war. Zugleich sind beide in der Überlieferung Schützlinge der in Knidos in besonderer Verehrung stehenden Aphrodite. Beide deuten aber durch ihren Vater auch nach Kreta, und wenn es richtig ist, was Robert mit v. Wilamowitz vermutet, daß die alten und intimen Beziehungen, deren sich die Knidier als alter dorischer Adel zu Delphi rühmten, diesen die Veranlassung gaben, zur Bethätigung dessen die Lesche dort zu erbauen, so dürften wir erwarten, daß diesen beiden Mädchen im Bilde noch ein hervorragenderer Platz angewiesen wäre, als sie bei Robert erhalten haben. In meiner Gruppierung kommen sie unabhängig von Roberts Ausführungen in nächste Nähe des Phokos und Jaseus. Orpheus in der Unterwelt zu begegnen hat nichts

Auffallendes. Robert vermutet (S. 83), er habe hier seinen Platz gefunden als Vorbild des Odysseus für ein lebendes Eindringen in den Hades. Richtiger ist wohl die Auffassung Schreibers, durch die auch die sonst befremdliche Anwesenheit des Silens Marsyas in der Unterwelt ihre treffende Erklärung findet, diese beiden seien zu betrachten als Vertreter der apollinischen und dionysischen Musik, die den Delphern von dem Doppelkult des Apollo und Dionysos her als verschwistert galten (Festschrift f. Overbeck S. 204).

Derartige Rücksichten des Malers auf die Wünsche seiner Auftraggeber, die zugleich eine Vorstellung geben, wie frei er seinen poetischen Quellen gegenüber war, bieten für die Wiederherstellung der Komposition nicht zu verachtende Anhaltspunkte, und sind daher von mir der Besprechung der einzelnen Bilder vorangestellt worden. Es ist ein großes Verdienst Roberts, dieselben entdeckt oder wenigstens zur vollen Geltung gebracht zu haben. Es wird sich im weiteren Verlauf ergeben, daß auch bei meiner Anordnung der Bilder diese Beziehungen vollauf, ja vielleicht noch besser als bei Robert, zur Geltung kommen, und daß diese auch mit den Angaben der Beschreibung des Pausanias im völligen Einklang steht.

Wenn der Zeit des Polygnot, wie Lessing richtig betont, die Fähigkeit der perspektivischen Zeichnung eines ganzen Bildes abzusprechen ist, so folgt daraus noch keineswegs, daß in seinen Bildern nicht die entfernter stehenden Figuren etwas kleiner waren als die des Vordergrundes. „Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung," sagt Lessing, „daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch." Schon auf dem obenerwähnten Goldbecher aus Vaphio ist der obere Baum, an den das Fangnetz angebunden ist, etwas kleiner als der untere. Eine mäßige Verkleinerung der entfernteren Gestalten darf daher auch für Polygnots Gemälde mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden. Ebenso sicher ist es, daß man zu seiner Zeit schon so weit war, Menschen und Tiere und auch Gebäude in einer Verkürzung darzustellen, nur war man noch nicht im stande, alle Verkürzungen in einem Gemälde von einem einzigen Augpunkt aus zu beobachten und wiederzugeben, sondern man verkürzte jeden Gegenstand so, wie er sich dem Auge darbot, wenn man vor ihm stand. Für den Esel in der Antenoridengruppe z. B. ist die Verkürzung, d. h. seine Darstellung in der Vorderansicht sicher bezeugt (Robert, Iliuperſis 54 f.), und Pferde in Vorderansicht finden sich auf Vasenbildern und Pinakes (Gemälden auf Thontafeln) schon ziemlich frühzeitig.*) Die Mauer der Burg aber, die Epeios zerstört, kann

*) Vergl. Hirschfeld, Athenische Pinakes, in der Festschrift für Overbeck 1893.

gar nicht anders als in schrägem Verlauf dargestellt gewesen sein, denn in der Darstellung von der Stirnseite wäre sie zu unscheinbar geworden und hätte auch das trojanische Pferd nicht verdecken können; rein von der Langseite dargestellt aber würde sie einen zu großen Raum einnehmen und die notwendige Trennung zwischen dem Strande und der Burgscene nicht bewirken können. Dasselbe gilt von der Strandlinie. Diese reichte nach Pausanias bis in die untere Mitte des Bildes herein, muß also von hier schräg gegen das linke Ende des Bildes verlaufen sein, wo das Schiff des Menelaos angebracht war. Ich habe dieses noch auf dem Strande angebracht, teils um nicht zu viel Raum für das Meer zu beanspruchen, teils und noch mehr, weil dasselbe der ganzen Sachlage nach, da es noch beladen wird und nicht völlig abfahrtbereit ist, noch nicht ins Meer gezogen sein kann. Das sind Ansätze zu perspektivischer Anordnung im einzelnen, die noch lange keine Gesamtperspektive des Ganzen in sich schließen, die aber für eine so große Komposition unentbehrlich sind und die natürlichen Vorstufen zu der Erreichung des großen Ziels einer für das ganze Bild aus Einem Punkte durchgeführten Perspektive bilden, eines Zieles, das zu erreichen weit späteren Zeiten vorbehalten war.

Wer über die Gemälde Polygnots mitreden will, darf sich nicht damit begnügen, schematisch durch Striche und Hinschreiben der Namen die Stelle anzudeuten, die jede der Figuren im Bilde ungefähr einzunehmen hat. Je nachdem diese hocken, sitzen, stehen, liegen, handeln, nehmen sie einen sehr verschieden großen Raum in Anspruch. Auch ist es etwas ganz anderes, den Gestalten Haltung, Handlung, Verbindung zu geben, als bloß ihre Namen hinzuschreiben. Die Probe einer wirklichen figürlichen Wiedergabe ist daher unerläßlich, und deshalb habe ich gewagt, so gut ich es mit Benutzung verschiedener Vorbilder für die Einzelfiguren vermochte, selbst ein Bild des Vorgangs in dem von mir geforderten Rahmen zu entwerfen, wobei ich ausdrücklich betone, daß es mir dabei in erster Linie auf die Komposition des Ganzen angekommen ist, und daß ich nur zeigen wollte, daß auf diese Art eher etwas zu stande kommt, das den Namen einer Komposition verdient, als wenn man die Figuren zu sehr auseinander zieht. Gruppen müssen sich mehr oder weniger eng zusammenschließen, und wo ein Bild aus mehreren oder vielen Gruppen besteht, da ist es unvermeidlich, daß zwischen denselben Lücken entstehen; sie brauchen nicht groß zu sein, aber der Künstler braucht sie, um die Gruppen einigermaßen von einander abzulösen. Die Scheu vor leeren Räumen, die uns auf den archaischen Vasen begegnet, darf für die Kompositionen eines Polygnot nicht mehr vorausgesetzt werden. Auf meinem

Entwurf treten die verschiedenen Gruppen klar hervor, ohne daß die absondernden Lücken sich stärker geltend machten, als eben zur Lösung ihrer Aufgabe notwendig ist.

Ehe ich diese Gruppen in ihrem Zusammenhang behandle, ist es unerläßlich, dem Periegeten auf seiner wunderlichen, rein äußerlichen Beschreibungsbahn zu folgen. Zu diesem Zweck führe ich zunächst alle Figuren einzeln auf, und zwar in der Art, daß in der mittleren Spalte ihr Name und ihre Haltung, in der ersten ihre Zählung und Ortsbestimmung, immer nach Pausanias, angegeben ist. Zur Vorbereitung auf die offenbar vorhandenen inneren Beziehungen setze ich in einer dritten Spalte jeder Person ihr Ver-

Marsyas und Apollo im Wettkampf.
Vase aus Ruvo als Probe eines sog. polygnotischen Vasenbildes.

wandtschafts- oder sonstiges Verhältnis bei. Daß die Beschreibung von links nach rechts geht, habe ich schon erwähnt und begründet. Diderot ist der einzige, der dies bisher erkannt hat; absurd wäre dieser Gang der Beschreibung nur, wenn die beiden Bilder nicht nebeneinander, sondern einander gegenüber angebracht gewesen wären. (S. Robert, Iliupersis S. 33 f.)

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
1.	Ein Schiff mit Männern und Knaben auf den Ruderbänken.		
2.	In der Mitte des Schiffes	Phrontis, bärtig, mit 2 Stangen	Steuermann d. Menelaos.
3.	Unterhalb von Phrontis	Ithaimenes, Kleidungsstücke tragend.	
4.	Unterhalb von Phrontis	Echoiax, der mit einem ehernen Wasserkrug die Schiffstreppe herabsteigt.	

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
5. 6. 7.	Unbestimmt: οὐ πόρρω nicht weit vom Schiff (also über demselben, da sonst kein Raum ist)	Polites, Strophios, Alphios brechen das Zelt des Menelaos ab.	
8.	unbestimmt „und" (ebenda in der linken obern Ecke)	Amphialos, räumt ein anderes Zelt aus.	
9.	unter den Füßen von 8	ein Knabe ohne Namen.	
10.		Briseis, stehend	Geliebte des Achill.
11.	über ihr	Diomede, „	desgleichen.
12.	vor beiden	Iphis, „	Geliebte des Patroklos.
		Alle drei scheinen die Helena bewundernd	Schönheit der zu betrachten.
13.		Helena selbst, sitzend	Gemahlin des Menelaos.
14.	in der Nähe	Eurybates (von der Burg kommend, also rechts von Helena)	Herold d. Odysseus (Il. 2, 184) od. Agamemnon (Il. 1, 320).
15.	neben Helena stehend	Panthalis	Dienerinnen d. Helena.
16.	und (vor Helena) knieend	Elektra, Helena die Schuhe bindend.	
17.	über Helena	Helenos, in einen Mantel gehüllt, in tiefster Trauer sitzend (Robert S. 58).	Sohn d. Priamos, gefangen und unglücklicher Verehrer der Helena.
18.	in der Nähe des Helenos	Meges, am Arme verwundet.	
19.	neben Meges	Lykomedes, an der Handwurzel und am Arm verwundet	Sohn d. Kreon.
20.	auch	Euryalos, an Kopf und Handwurzel verwundet	Sohn des Mekisteus, also ein Grieche.
17.—20.	oberhalb der Helena	Gefangene und Verwundete.	
21.	auf Helena folgend (in der Reihe der Helena ἑφεξῆς τῇ Ἑλένῃ)	Aithra, mit abrasiertem Haupthaar,*) Sklavin der Helena in Troja, nach der Sachlage stehend	Mutter d. Theseus, Großmutter d. Demophon (22) u. Akamas (40).

*) Das Geschorensein kennzeichnet sie, wie Fig. 56, als Sklavin.

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
22.	und	Demophon, nachdenklich, ob es ihm gelingen werde, Aithra zu befreien	Sohn des Theseus, Enkel d. Aithra.

23.—26. u. 29.—36. 11 gefangene und wehklagende Trojanerinnen.

23.—26.	zwischen Aithra und Nestor	Andromache (sitzend), mit Kopftuch	Witwe Hektors.
24.		Astyanax, bei ihr stehend und an ihrer Brust trinkend	ihr Knabe.
25.		Medesikaste, mit Kopftuch	Bastardtochter des Priamos.
26.		Polyxena, „das Haar nach Mädchenart geflochten"	Tochter d. Priamos, Verlobte des Achilleus.

27.	aber auch	Nestor (in ungefähr gleicher Reihe) mit Hut und Speer (also reisefertig).	
28.	und	ein Pferd, das aussieht, als ob es sich wälzen wollte.	

„Bis zu diesem Pferde reicht der Strand, auf dem kleine Steine sichtbar sind und von da ab scheint das Meer aufzuhören" (10, 25).

29.—32.	oberhalb der Frauen zwischen Nestor und Aithra, gleichfalls als Gefangene dargestellt.	Klymene	Griech. Sklavin der Helena (Il. 3, 145, Robert S. 43).
		Kreusa (gerade über den and. Gliedern d. Priamosfamilie 23—26).	Tochter d. Priamos.
		Aristomache (gerade über den and. Gliedern d. Priamosfamilie 23—26).	Tochter d. Priamos.
		Xenodike sonst unbek.	
33.—36.	über diesen	Deinome, Metioche, Peisis, Kleodike } ἐπὶ κλίνης, auf einer Ruhebank, steht im Text. Robert vermutet ἐπικλινής = gebeugt.	sonst unbekannt.

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
37.	aber auch	Epeios, der, unbekleidet, die trojan. Mauer niederlegt	Sohn des Panopeus, Enkel des Phokos, phokischer Nationalheld.
38.	über der Mauer	der Kopf des hölzernen Pferdes.	
39.		Polypoites, d. Haupt mit einer Siegerbinde umwunden	Sohn d. Peirithoos.
40.	neben ihm	Akamas, „mit Helm und Helmbusch“	Sohn d. Theseus, heimlich. Liebhaber der Laodike (53).
41.	auch	Odysseus, mit Panzer.	
42.	und	Diomedes, von Robert glücklich ergänzt, da hier eine Lücke im Text ist.	
43.	ferner	Aias, Oileus' Sohn, am Altare der Athene den Reinigungseid leistend wegen seines Frevels an Kassandra, mit Schild	der Lokrer.
44.	am Boden	Kassandra, hält das	T. d. Priamos.
45.		Bild der Athene.	
46.		Agamemnon	oberster Führer der Griechen.
47.		Menelaos mit Schild und Schlangenzeichen, beide gleichfalls behelmt	Gemahl der Helena.
48.	unter dieser Gruppe*)	Neoptolemos erschlägt den Astynoos, der ins Knie gesunken ist,	Sohn d. Achill, in Delphi unterh. d. Lesche begraben.
49.	in gerader Linie zu dem Pferde bei Nestor (28)		
50.	(zu den Füßen des Neoptolemos nach der Sachlage)	Elasos, den er schon erschlagen, „scheint nur noch wenig zu atmen“.	

*) Der Text hat *ἐπὶ τούτοις*, was zur Not einen Sinn giebt, wenn man „*ἐπὶ τούτοις τὸν Αἴαντα ἐξορκοῦσι*“ als besondern Satz nimmt und *τούτοις* auf den Frevel des Aias bezieht. Aber auch dann muß die folgende Gruppe unter der vorhergehenden angesetzt werden. Robert schlägt daher vor: *ὑπὸ τούτοις τοῖς τὸν Αἴαντα ἐξορκοῦσι, κατ' εὐθὺ δὲ τοῦ ἵππου κ. τ. λ.*

	Ortbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
51.	δὲ = ferner	ein Altar und ein kleiner Knabe, der ihn angstvoll umfaßt.	
52.	auf dem Altar	ein eherner Panzer.	
53.	jenseits des Altars	Laodike, stehend	Tocht. d. Priamos, Schwiegertochter des Antenor, n. and. Sage v. Akamas (40) Mutter d. Munichos.
54.	in der Reihe d. Laodike	ein steinerner Untersatz und darauf ein ehernes Waschbecken.	
55.	auf dem Boden	Medusa, den Untersatz mit beiden Händen umfassend.	Tochter d. Priamos.
56. 57.	neben Medusa sitzend	ein altes geschorenes Weib mit einem Kind auf den Knieen	Schwerlich Hekabe. D. Kind vielleicht Munichos, S. d. Akamas u. d. Laodike (Robert S. 66).
58.—65.	Tote	Pelis, nackt, auf den Rücken gestürzt	unbekannt.
58.			Vielleicht verlesen für Polites, Sohn d. Priamos.
59.	unter Pelis	Eioneus und	Thraker, Eponym v. Eion, das Kimon eroberte.
60.		Admetos, beide noch im Panzer	Sohn des Augeias (Leskes).
61. 62.	höher als diese		
	61. unter*) d. Waschbecken	Leokritos (von Odysseus getötet)	Sohn d. Polydamas.
	62. über Eioneus und Admetos	Koroibos	Sohn d. Mygdon, Freier d. Kassandra.
63. ff.	noch höher als Koroibos	Priamos.	
64.		Arion und	S. d. Priamos.
65.		Agenor	Sohn des Antenor (74).

*) Die besten Handschr. haben ὑπό (s. Robert S. 14 und später).

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
66. 67.		Sinon und Anchialos tragen die	Sinon, Gef. d. Odysseus.
68.		Leiche des Laomedon weg.	vielleicht ein im nächtlichen Kampfe gefallener Grieche (Rob. S. 53).
69.	aber auch	Eresos, ein Gefallener	Sohn d. Priamos? Eponym v. Eresos in Lesbos.
70.		das Haus des Antenor und über dem Eingang ein Pantherfell zum Zeichen für die Griechen, es zu schonen.	
71.		Theano	Gemahl. d. Antenor (Il. 6, 302).
72.		Glaukos, auf einem Panzer sitzend	Sohn des Antenor.
73.		Eurymachos, auf einem Stein sitzend	Sohn des Antenor.
74.	neben ihm	Antenor stehend.	
75. 76.	darauf folgend	Krino, ein kleines Kind tragend, alle mit dem Ausdruck tiefster Trauer	Antenors Tochter.
77. 78. 79.		Sklaven, eine Kiste und anderes Gerät auf einen Esel ladend.	
80.			
81.	auf dem Esel	ein kleines Kind.	
82.	an dieser Stelle (Ecke rechts unten)	die Künstlerinschrift	Epigramm von Simonides.

Man findet aus dieser Aufzählung leicht eine Anzahl von Gruppen heraus, die selbstverständlich auch auf dem Bild sich deutlich von einander sonderten und von dem Periegeten zum Teil auch als solche erkannt, zum Teil aber auch dadurch zerrissen wurden, daß er in seinem Streben nach Vollständigkeit, um nicht zu lange in einer einmal eingeschlagenen Richtung der Beschreibung weiter zu gehen, diese Richtung mehrmals schon abbricht, ehe er eine ganze Gruppe zusammen genommen hat. Einigemal kommt er mit seiner Beschreibung an einem Ende an, wo er abbrechen und an einer ganz neuen Stelle ansetzen muß, die sich aber durchweg mit ziemlicher Sicherheit bestimmen läßt.

Deutlich sind die erste und die letzte Gruppe (1—9 u. 70—81) als die beiden Flügel des Hauptbildes zu erkennen. Beide umfassen annähernd gleich viele Figuren; beide reichen nicht ganz bis an den unteren Rand des Bildes, indem die linke untere Ecke das Meer, die rechte die Künstlerinschrift einnimmt; beide sind oben am breitesten, verschmälern sich nach unten und sind ziemlich locker gehalten; beide sind aber auch durch die Aufmerksamkeit verschiedener Figuren auf die benachbarten Vorgänge im Hauptbild mit diesem verknüpft.

Daß der Meeresstrand und also auch das Meer im untern Teil des Bildes, dem Vordergrund, bis zu dem sich wälzenden Pferd, also bis in die Mitte des Bildes hereinreichte, sagt Pausanias ausdrücklich. Es folgt daraus, daß alle vorher erwähnten Figuren am Strand sitzend oder stehend angeordnet waren, d. h. zwischen dem Strand und der Burgmauer schräg nach oben, da die Hauptgruppe in der Mitte des ganzen Bildes (41—47, 48—50 u. 28), ebenfalls nach unten sich verengend, nach oben einen breiteren Raum beanspruchte. Das Schiff kann nicht schon ins Meer gezogen sein, da noch aus- und eingestiegen wird. Echoiax steigt die Schiffstreppe herab, Ithaimenes bringt Kleidungsstücke herbei, ist also, da sonst lediglich kein Platz für ihn übrig ist, unter, d. h. vor dem Schiff anzusetzen und offenbar so aufzufassen, als warte er das Herabsteigen des Echoiax ab, um dann selbst mit seiner Last hinaufzusteigen. Seine natürlichste Haltung ist dabei nicht die, die ihm Robert gegeben hat, sondern die, daß er die Pause im Geschäft benützt, um seine Aufmerksamkeit der benachbarten Helenagruppe zuzuwenden, wie dasselbe wohl auch von dem im Schiff stehenden Steuermann Phrontis und einigen der im Schiff befindlichen Personen anzunehmen ist. Steht aber Ithaimenes unter dem Schiff, also zwischen diesem und der Strandlinie, so darf auch darum das Schiff nicht bis in die linke untere Ecke, also nicht bis ins Meer herab versetzt werden, sondern muß etwa in der halben Höhe des linken Bildrandes seinen Platz erhalten. So wird auch die erste Gruppe nicht allzusehr in die Höhe gezogen, sondern die obere Ecke ganz passend mit den drei Sklaven, die das Zelt des Menelaos abbrechen, und dem weiteren Zelt, an dem Amphialos beschäftigt ist, ausgefüllt. Die linke untere Ecke aber wird von etwa $^1/_5$ bis $^1/_6$ der Bildhöhe am linken Rande bis in die Mitte des unteren Bildrandes von einem kleinen Stück Meeres eingenommen. Anders vermag ich mir den Ausdruck des Pausanias nicht zu erklären, daß von hier an weiterhin das Meer aufzuhören scheine, denn demnach muß es bis dahin gereicht haben.

Nachdem die linke Flügelgruppe festgestellt ist, empfiehlt es sich nunmehr die Mittelgruppe aufzusuchen und von hier aus zu den

sie einrahmenden Seitengruppen weiter zu gehen. Die Mittelgruppe zerfällt in zwei über-, d. h. hintereinander angeordnete Gruppen. Die hintere stellt den Schwur des Aias dar. Diese Handlung geht im Innern der Burg, im Heiligtum der Athene vor sich. In der Mitte erblicken wir den Altar, den der Frevler mit der Rechten berührt; hinter dem Altar erhebt sich das Bild der Göttin, das Kassandra entsetzt umklammert hält; zu beiden Seiten stehen je zwei Griechenfürsten als Zeugen, links Odysseus und Diomedes, rechts Agamemnon und Menelaos. Während also hier der Kampf zu Ende ist, wird er unmittelbar davor (= darunter) von Neoptolemos allein noch fortgesetzt, aber auch hier ist er dem Ende nahe, denn rechts schließt sich die große Gruppe der von ihm Erschlagenen an; zu seinen Füßen aber liegt der eben tödlich getroffene Elasos und kniet der wehrlose Astynoos, der den Todesstreich des Siegers noch aufzuhalten sucht.

Aber diese Gruppe füllt so die Mitte nicht aus. Es muß noch etwas darüber und darunter gewesen sein. Links oben fügt sich ganz von selbst das Freundespaar Polypoites und Akamas, die Söhne des Freundespaares Peirithoos und Theseus, ein, die sich in brüderlicher Umarmung des Sieges zu freuen scheinen, denn Polypoites hat das Haupt mit einer Siegerbinde umwunden. Ich habe sie nach dem Typus der Orestes- und Elektragruppe wiedergegeben. Rechts aber von dem Giebel der Mittelgruppe kommt, wie sich zeigen wird, als in den einzigen noch übrigen Raum der letzte Tote der Aufzählung, Eresos, zu liegen. Unter dem unteren Teil der Mittelgruppe findet das gestürzte Roß vor Nestor seine Stelle. Was hat dieses Roß zu bedeuten? Jedenfalls hat es nichts mit Nestor zu thun, wie Pausanias anzunehmen scheint. Hier hat Robert die glücklichste, ja die einzig mögliche Lösung des Rätsels gefunden. Nestor ist reisefertig, in der ganzen linken Hälfte des Bildes ist alles nahezu bereit zur Abfahrt. Nur die Hauptheldeu säumen noch; Nestor kommt, sie zum Abgang zu mahnen; darum habe ich ihm, mit Benutzung eines Motivs aus dem Parthenonfries, die Haltung des linken Armes gegeben, die diese Aufforderung begleitet. Hier, wo Nestor vor dem gestürzten Pferde steht, muß also eine Bresche in der Mauer sein. Nun, dies hat der Künstler trefflich motiviert, denn er hat den Epeios, den phokischen Nationalhelden des trojanischen Kriegs, dargestellt, wie er die Mauer Ilions niederlegt. Hier, wo Nestor herankommt und Neoptolemos noch wütet, ist er mit dieser Arbeit fertig, und der Maler hat dadurch die Möglichkeit gewonnen, vom Strande aus einen Einblick in die

Scarabäus mit der Darstellung eines gestürzten Pferdes. „Aus der Anomia" S. 197.

eroberte Burg zu bieten, aber weiter oben, links von der Hauptgruppe, läßt er den Epeios sein Zerstörungswerk fortsetzen; dadurch, daß hier die Mauer noch steht, erhält er die weitere Möglichkeit, das hölzerne Pferd zu zeigen, ohne es in seiner ganzen Größe darstellen zu müssen, und zugleich die Figuren der Strandgruppen in der linken Hälfte von der Hauptgruppe in der Mitte zu trennen.

Das gefallene Pferd liegt also gerade vor der Mauerbresche. Nun erinnert Robert sehr scharfsinnig an das Bild einer Metope vom Parthenon aus der Reihe derjenigen, die Scenen aus der Iliupersis darstellen. Dort sehen wir zwei Jünglinge auf einem

Parthenonmetope: Zwei Jünglinge auf einem Pferde sitzend.
(Michaelis, Parthenon, Tafel 4, 29.)

Pferde, das vorsichtig tastend einen steilen Abhang heruntergeht. Es sind zwei junge Trojaner, die auf einem Pferde durch die Bresche dem schrecklichen Neoptolemos zu entrinnen suchen. Das Pferd stürzt über die Trümmer der Burg an den Strand hinab und wälzt sich am Boden, die beiden Trojaner aber erliegen, der Rettung nahe, den Streichen der Unversöhnlichen. Glänzender wird sich das sich wälzende Pferd nicht erklären lassen, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dies die einzig richtige Auffassung des Vorgangs ist.

Neoptolemos ist am Ende seiner blutigen Bahn angelangt und wird nun auch dem Rufe Nestors folgen. Die ganze rechte Seite des Bildes zwischen der Mittelgruppe und der Flügelgruppe (Familie des Antenor) stellt den Palast des Priamos mit den

überlebenden Frauen und den in der Verteidigung des Palastes einzeln, meist von der Hand des Neoptolemos gefallenen Trojanern dar. Der Palast ist angedeutet durch einen Altar (51), an den sich ein kleiner Knabe angstvoll flüchtet, und das dazu gehörige eherne Becken auf steinernem Untersatz (54). Zwischen beiden steht mit der Gebärde des Jammers und Entsetzens Laodike (53), und den Untersatz hält Medusa (55), die man sich rechts oder links von demselben denken mag, angst- und jammervoll umklammert. Es sind die beiden einzigen noch nicht gefangenen Töchter des Priamos, vor deren Augen eben der Vater von Neoptolemos erschlagen worden ist, denn Priamos (63) kommt gerade hinter (über) den Altar so zu liegen, daß er sich zwischen den oberen und unteren Teil der Mittelgruppe einschiebt, und daß Neoptolemos, der ihn soeben erschlagen, unmittelbar von ihm herkommt. Auf Medusa folgt noch sitzend ein altes Weib (56) mit einem jammernden Kinde im Schoß. Da hier eine Namensinschrift fehlt, so ist es gewagt, nach einer Erklärung zu suchen. Hekabe kann jedenfalls nicht gemeint sein; dagegen spricht das geschorene Haar, das auf eine Sklavin hinweist. *)

Die Toten faßt Pausanias nach seiner Manier, zu rubrizieren, in eine Liste zusammen; doch geht aus dieser selbst klar hervor, daß die eine Totengruppe sich unter der vorhergehenden Scene, die andere darüber befindet. Die Toten umgeben also im Kranze die Gruppe der jammernden Frauen, und sind mit dieser zusammen zu betrachten als die Gruppe des nächtlichen Kampfes. Es sind die Kämpfer, die in der Verteidigung des Palastes mit ihrem Könige gefallen sind. An die den Hausaltar umgebenden Gefallenen schließen sich dann nach oben (= hinten) noch einige weitere an, die den Übergang zu der Antenorgruppe am rechten Ende des Bildes vermitteln. Die Lücke zwischen der alten Frau und dieser Gruppe habe ich nach dem Vorbild der Vivenziovase, auf der Priamos unter einem Baume erschlagen wird, mit einem solchen ausgefüllt.

Die Toten stehen teilweise in naher Beziehung zu Priamos: Axion ist sein Sohn, Koroibos der Freier der Kassandra; Admetos und Eioneus deuten gleich diesem Hilfsvölker der Trojaner an; Agenor, Antenors Sohn, leitet zu der Antenorgruppe über. Er fällt nach Quintus Smyrnäus (13,217) von Neoptolemos' Hand,

*) Wenn das Kind im Schoße der Alten Munichos, Sohn des Akamas (40) und der Laodike (53) ist, was große Wahrscheinlichkeit hat, so ist die Alte ohne Zweifel des Kindes Urgroßmutter Aithra. Derselben Figur auf einem Bild zweimal zu begegnen, hat auf der Stufe Polygnots nichts Befremdliches. Die Beschreibung der Alten und der Aithra (21) ist merkwürdig übereinstimmend.

P. WEIZSÄCKER gez. 1894.

reſos Sinon Anchialos Haus des Antenor
Laomedon Theano Glaukos Eurymachos
on Agenor
aos Antenor
amos Krino
Arion
Altar Laodike
Koroibos Medusa Alte mit Kind Abziehende Sklaven
Leokritos Pelis Inſchrift
Admetos Ioneus

pier zu Delphi.

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
5. 6. 7.	Unbestimmt: οὐ πόρρω nicht weit vom Schiff (also über demselben, da sonst kein Raum ist)	Polites, Strophios, Alphios brechen das Zelt des Menelaos ab.	
8.	unbestimmt „und" (ebenda in der linken obern Ecke)	Amphialos, räumt ein anderes Zelt aus.	
9.	unter den Füßen von 8	ein Knabe ohne Namen.	
10.		Briseis, stehend	Geliebte des Achill.
11.	über ihr	Diomede, „	desgleichen.
12.	vor beiden	Iphis, „	Geliebte des Patroklos.
		Alle drei scheinen die Helena bewundernd	Schönheit der zu betrachten.
13.		Helena selbst, sitzend	Gemahlin des Menelaos.
14.	in der Nähe	Eurybates (von der Burg kommend, also rechts von Helena)	Herold d. Odysseus (Il. 2, 184) od. Agamemnon (Il. 1, 320).
15.	neben Helena stehend	Panthalis	Dienerinnen d. Helena.
16.	und (vor Helena) knieend	Elektra, Helena die Schuhe bindend.	
17.	über Helena	Helenos, in einen Mantel gehüllt, in tiefster Trauer sitzend (Robert S. 58).	Sohn d. Priamos, gefangen und unglücklicher Verehrer der Helena.
18.	in der Nähe des Helenos	Meges, am Arme verwundet.	
19.	neben Meges	Lykomedes, an der Handwurzel und am Arm verwundet	Sohn d. Kreon.
20.	auch	Euryalos, an Kopf und Handwurzel verwundet	Sohn des Mekisteus, also ein Grieche.
17.—20.	oberhalb der Helena	Gefangene und Verwundete.	
21.	auf Helena folgend (in der Reihe der Helena ἑφεξῆς τῇ Ἑλένῃ)	Aithra, mit abrasiertem Haupthaar,*) Sklavin der Helena in Troja, nach der Sachlage stehend	Mutter d. Theseus, Großmutter d. Demophon (22) u. Akamas (40).

*) Das Geschorensein kennzeichnet sie, wie Fig. 56, als Sklavin.

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
22.	und	Demophon, nachdenklich, ob es ihm gelingen werde, Aithra zu befreien	Sohn des Theseus, Enkel d. Aithra.

23.—26. u. 29.—36. 11 gefangene und wehklagende Trojanerinnen.

23.—26.	zwischen Aithra und Nestor	Andromache (sitzend), mit Kopftuch	Witwe Hektors.
24.		Astyanax, bei ihr stehend und an ihrer Brust trinkend	ihr Knabe.
25.		Medesikaste, mit Kopftuch	Bastardtochter des Priamos.
26.		Polyxena, „das Haar nach Mädchenart geflochten“	Tochter d. Priamos, Verlobte des Achilleus.

27.	aber auch	Nestor (in ungefähr gleicher Reihe) mit Hut und Speer (also reisefertig).	
28.	und	ein Pferd, das aussieht, als ob es sich wälzen wollte.	

„Bis zu diesem Pferde reicht der Strand, auf dem kleine Steine sichtbar sind und von da ab scheint das Meer aufzuhören“ (10, 25).

29.—32.	oberhalb der Frauen zwischen Nestor und Aithra, gleichfalls als Gefangene dargestellt.	Klymene	Griech. Sklavin der Helena (Il. 3, 145, Robert S. 43).
		Kreusa (gerade über den and. Gliedern d. Priamosfamilie 23—26).	Tochter d. Priamos.
		Aristomache (gerade über den and. Gliedern d. Priamosfamilie 23—26).	Tochter d. Priamos.
		Xenodike sonst unbek.	
33.—36.	über diesen	Deinome, Metioche, Peisis, Kleodike } ἐπὶ κλίνης, auf einer Ruhebank, steht im Text. Robert vermutet ἐπικλινής = gebeugt.	sonst unbekannt.

---

und neben ihr sitzen, gleichfalls noch vor dem Hause, ihre Söhne Glaukos und Eurymachos. Antenor selbst steht in meinem Bilde nicht genau neben Eurymachos, wie es dem Wortlaut des Pausanias entspräche. Wenn ich ihn richtig angesetzt habe, so darf man immerhin sagen, daß das Verhältnis seines Platzes zu dem des Eurymachos kaum anders als mit neben bezeichnet werden konnte; andernfalls ist er rechts neben Eurymachos anzusetzen, aber etwas tiefer als dieser, worauf Krino mit ihrem Kinde etwas weiter nach links gerückt werden müßte. Ich muß aber gestehen, daß meine Anordnung im Bilde besser scheint, und daß wir hier das παρά des Pausanias nicht zu sehr betonen dürfen.

Es bleibt nun noch die Anordnung der linken Seitengruppe des Mittelbilds, zwischen diesem und der linken Flügelgruppe festzustellen, jener Gruppe, welche Goethe zusammen mit dieser Flügelgruppe als ein eigenes Bild, die Verherrlichung der Helena, betrachtet. Wenn diese Gruppe in meinem Bild gegenüber den übrigen stark zusammengedrängt und sehr figurenreich erscheint, so ist das kein Fehler, sondern in der Natur der Sache begründet. Ganz treffend bemerkt Goethe (28,260), hier sehe man in drei Stockwerken*) übereinander gehäuft gefangene trojanische Frauen, ihren Zustand mehr oder weniger bejammernd, nicht mehr, wie sonst, ausgeteilt in Familien, der Mutter, dem Vater, dem Bruder, dem Gatten an der Seite, sondern zusammengerafft, gleich einer Herde in die Enge getrieben, als Masse behandelt; aber nicht schwache Frauen allein, sondern auch Männer, meist schwer verwundet, unfähig zu widerstehen, und inmitten sitze die Ursache all dieser geistigen und körperlichen Schmerzen, Helena, wieder als Königin, bedient und umstanden von ihren Mägden, bewundert von einem ehemaligen Liebhaber und Freier (Helenos) und ehrfurchtsvoll durch einen Herold begrüßt.

Der geistige, und, wenn man die linke Flügelgruppe dazu nimmt, auch der örtliche Mittelpunkt dieser großen Gruppe ist in der That Helena, aber nicht Helena allein, sondern wieder eine kleinere für den Maler als athenischen Bürger bezeichnende Gruppe, deren Zusammengehörigkeit Pausanias verkannt oder wenigstens erst nachträglich (10,25, 3 vgl. mit 4) erkannt hat. Vor Helena tritt Eurybates, der Herold des Odysseus oder Agamemnon, gesandt von Agamemnon, um von ihr die Entscheidung über die Freigebung der gefangenen Aithra (21), der Mutter des Theseus, der Großmutter des erwartungsvoll dabei stehenden Demophon, einzuholen.

---

* Was von diesen drei Stockwerken zu halten, davon ist schon die Rede gewesen.

A. und B. Außenbilder.
A. 1. Menelaos und Deiphobos.
2. Kassandra.
3. Opsimedon (= Demophon?)
4. Andromachos (?)
5. Andromache.
6. Astyanachs.
B. 1. Akamas.
2. Polychsene.
3. Priamos.
4. Neoptolemos.
C. Innenbild.
Briseis.
Nestor (?)

Fig. 3.

Iliupersis auf einer Schale des Brygos. (Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte Tafel 16.)
Probe einer Darstellung dieser Scene aus der Zeit vor Polygnot.

Ich habe Aithra von dem Herold an der Hand geführt gezeichnet, weil mir dies dem inneren Zusammenhang nach das natürlichste erschien. Pausanias sagt davon nichts. Er bezeichnet Eurybates nur bei der ersten Erwähnung Helenas als nahe bei ihr stehend und eilt dann, um nicht durch die Masse der in gleicher Linie folgenden Figuren zu weit nach rechts geführt zu werden, nach oben, zu Helenos. Daß Aithra von Eurybates geführt wird, konnte ihm leicht entgehen, da auch sie (25,7) sehr nahe bei Helena stand (ἐφεξῆς τῇ Ἑλένῃ), so daß der Herold zwischen ihr und Helena stehend, von ihr zum Teil verdeckt wurde. Demophon aber muß unmittelbar hinter seiner Großmutter, also nach Polygnots Übung etwas höher als sie gestanden haben. Dadurch wird es auch möglich, die erste der gefangenen Trojanerinnen, Andromache, in Übereinstimmung mit 26,1 unmittelbar an Aithra heranzurücken.

Links von dieser kleinen, Helena als Gebieterin verherrlichenden Gruppe (Helena, Eurybates, Aithra, Demophon), zwischen Helena und dem Schiff des Menelaos, finden 5 Frauen ihre Stelle, von denen zwei als Mägde der Helena unzweifelhaft sicher angesetzt werden können, Elektra, ihr die Schuhe bindend, also vor ihr knieend, und Panthalis, neben ihr stehend. Die drei andern aber, deren Gruppierung Pausanias ziemlich genau angiebt, sind gleichfalls zur Verherrlichung der Helena angebracht: „alle drei scheinen die Schönheit der Helena bewundernd zu betrachten". Es sind Briseis und Diomede, die Frauen des Achilleus, und Iphis aus Skyros, von Achill dem Patroklos geschenkt. Sie füllen in ungezwungener Weise die Lücke zwischen dem Schiff und Helena oder vielmehr Panthalis aus. Mit großem Verstand, sagt fein nachempfindend Goethe, hat Polygnot hiernächst Briseis, die zweite Helena, die nach ihr das größte Unheil über die Griechen gebracht, nicht ferne hingestellt, gewiß mit unschätzbarer Abstufung der Schönheit.

Die Helenagruppe umzieht nun in dem weiten Viertelskreis zwischen ihr und der Burgmauer die große Schar der Gefangenen und Verwundeten, während der rechts unten diese Schar abschließende Nestor, wie schon bemerkt, nicht zu ihr gehört, sondern die Vermittlung zwischen der linken und rechten Hälfte des Gesamtbildes herstellt. Über Helena erscheint eine Gruppe gefangener und teilweise verwundeter Trojaner, zuerst Helenos, sitzend, in tiefster Trauer, die, welcher Wendung der Sage über sein Verhältnis zu Helena man den Vorzug geben mag, wohl begründet ist. Besonders qualvoll ist jedenfalls für ihn, daß er hier willenlos in nächster Nähe der geliebten Frau zu sitzen genötigt ist, die er auf immer verloren hat, und um deren willen er angeblich zum Verräter seiner un-

glücklichen Vaterstadt geworden ist.*) Die drei Verwundeten, Meges, Lykomedes und Eurýalos ordnen sich zwanglos um ihn her, d. h. so, daß sie nach Polygnotischer Darstellungsart über ihm zu sitzen scheinen. Ist so der Raum über Helena bis zur Burgmauer passend ausgenützt, so reihen sich in den Raum zwischen Aithra und Nestor und darüber wieder bis zur Burgmauer die gefangenen Frauen, zuerst in der untersten Reihe Andromache mit Astyanax und die beiden Priamostöchter Medesikaste und Polyxena. Diese kommt nicht unpassend in die Nähe des Neoptolemos zu stehen, doch natürlich von ihm ab- und der Helenagruppe zugewandt. Darüber in schräg aufsteigender Linie Klymene, vielleicht jene griechische Sklavin der Helena, die Ilias 3,144 erwähnt wird, und gleich Aithra ihrer Befreiung harrt, dann Kreusa und Aristomache, wieder zwei Töchter des Priamos, und die sonst unbekannte Xenodike. Diese sieben Frauen umgeben im Halbkreis die Helenagruppe, über ihnen sitzen noch eng zusammengedrängt vier weitere, sonst unbekannte Frauen, Deinome, Metioche, Peisis und Kleodike, in die Gesamtgruppe aller Gefangenen als letztes Glied sich einordnend, so daß diese ein wohlabgeschlossenes Ganzes bildet.

Fassen wir noch einmal alles in kurzem Überblick zusammen, so haben wir eine wohlgegliederte Komposition vor uns, in der Ruhe und Bewegung sich das Gleichgewicht halten, und die verschiedenen Einzelgruppen sich klar herausheben:

1) in der Mitte: der Schwur des Aias und der letzte Kampf des Neoptolemos: Siegesfreude, Sühne eines Frevels und Kampfestoben;

2) rechts von der Mitte: die Erschlagenen und in ihrer Mitte die wenigen Überlebenden: die Ruhe des Totenfelds und die Affekte des Schreckens und Jammers; Verbindung mit der Mittelgruppe durch den toten Priamos und den sterbenden Elasos;

---

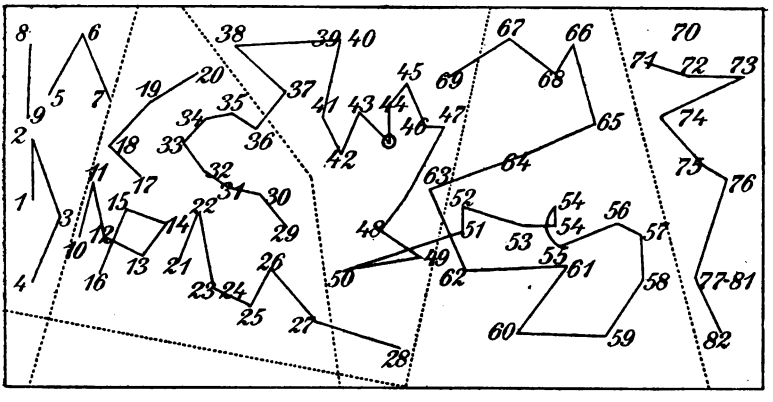
*) Nach der bekanntesten Wendung der Sage lauerte Odysseus dem Helenos auf und nahm ihn gefangen, um von ihm die Schicksalssprüche zu erfahren, durch welche den Griechen die Mittel zur Eroberung Trojas bekannt wurden. So wurde Helenos unfreiwillig zum Verräter an seiner Vaterstadt. Nach anderer Wendung verließ Helenos Troja freiwillig, weil nicht er, sondern Deiphobos nach Paris' Tode die von ihm ersehnte Helena zur Frau erhielt. Durch sein Entweichen aus Troja erleichtert er unabsichtlich den Griechen seine Gefangennehmung. Endlich giebt es noch eine Ueberlieferung, wornach Helenos aus Rache absichtlich zum Verräter wird. Wenn diese dem Polygnot bekannt war, so wird dadurch die Tragik des Schicksals des Helenos aufs Höchste gesteigert, da ihm auch der Verrat nicht zum Besitze der geliebten Frau verhilft.

3) links von der Mitte: die Helenagruppe und die umgebende Gruppe der Gefangenen: die Ruhe des Friedens inmitten der Ruhe hilfloser Lage und stummer Verzweiflung; zugleich gespannte Erwartung auf die Entscheidung der Helena; Verbindung mit der Mittelgruppe durch Nestor;
4) linker Flügel: muntere Vorbereitung zur Heimfahrt, zugleich Teilnahme an der friedlichen Scene der Helenagruppe;
5) rechter Flügel: trauriger Abzug der Familie des Antenor; Freude über die Rettung gemischt mit der Trauer über den Untergang der Vaterstadt, zugleich besondere Teilnahme an dem Los des erschlagenen Familienglieds Agenor.

Die Gruppen sind im ganzen gleich abgewogen und ebenmäßig verteilt. Eine mathematisch genaue Gleichheit derselben konnte der Künstler nicht beabsichtigen. Die Mittelgruppe ist ein klein wenig aus der Mitte nach rechts gerückt, greift aber dafür im oberen Teil des Bilds durch Epeios und das hölzerne Pferd etwas nach links hinüber. Mit der rechten Seitengruppe hängt die Mittelgruppe naturgemäß etwas enger zusammen, weil sich beide innerhalb der Stadt befinden. Daß die linke Seitengruppe durch die Menge der Gefangenen etwas stärker belastet erscheint, ist, wie schon bemerkt, kein Fehler, sondern eher ein Vorzug des Bildes. Denn auf der rechten Seite der Mitte entspricht es der Natur der Sache, daß die Toten vereinzelt liegen; dieser Auflösung in Einzelfiguren, ja dieser Zerfahrenheit gegenüber berührt das gleichfalls naturgemäße Zusammendrängen der Figuren in der rechten Seitengruppe wohlthuend durch die größere Ruhe und Geschlossenheit. In den Flügelgruppen dagegen herrscht wieder völliges Gleichgewicht fast bis auf die Zahl der Figuren. Die Übereinstimmung der Komposition mit dem Gegenbild auf der linken Seite wird erst zur Geltung kommen, wenn dieses daneben gehalten werden kann.

Es erübrigt mir nur noch, das so gewonnene Bild mit dem Gang der Beschreibung des Pausanias in Einklang zu bringen. Er beginnt mit dem Schiff, also in der Mitte der linken Seite und geht von hier zunächst nach unten, dann nach oben bis zum Bildrand. Dann setzt er wieder, ohne es zu sagen, bei dem Schiff ein, wo zunächst Briseis, Diomede und Iphis stehen. Weiterhin folgt Helena mit ihren Dienerinnen und Eurybates. Von hier wendet er sich, um nicht zu weit nach rechts in Einer Richtung zu gehen, nach oben: Helenos, Meges, Lykomedes und Euryalos; da er hier an einer Stelle angelangt ist, wo er zunächst aus dem gleichen Grund, wie zuvor, nicht weiter machen kann, so setzt er nun die vorhin abgebrochene Reihe fort: nach Eurybates Aithra und Demophon; dann folgt die unterste Reihe der Trojanerinnen:

Andromache, Medesikaste, Polyxena und Nestor, dessen Bedeutung an dieser Stelle er so wenig zu erkennen scheint, als die des gestürzten Pferdes. Von Nestor aus beschreibt er die zweite, höhere und aufsteigende Reihe von vier Frauen: Klymene bis Xenodike, natürlich nicht bei Aithra einsetzend, sondern sozusagen rückläufig; dann von hier aus wieder die frühere Richtung einschlagend die oberste Reihe der Trojanerinnen: Deinome bis Kleodike. Damit ist er in die unmittelbare Nähe des Epeios gelangt, der die Mauer niederwirft. Von diesem aus erwähnt er das links oben sichtbar werdende hölzerne Pferd; daran schließen sich auf der andern Seite des Epeios Polypoites und Akamas, darunter Odysseus, [Diomedes] und Aias, am Altar, dann am Boden, also naturgemäß dahinter = darüber



Schematische Darstellung des Gangs der Beschreibung.

Kassandra mit dem Bild der Athena, rechts vom Altar Agamemnon und Menelaos. Unter diesen folgt Neoptolemos mit Elasos und Astynoos, „gerade gegen das gestürzte Pferd bei Nestor hin". Von Neoptolemos wendet sich Pausanias zunächst gerade nach rechts: Altar mit Kind und Panzer, Laodike (jenseits des Altars), darauf (ἐφεξῆς) der steinerne Untersatz mit dem Becken und an demselben hingesunken Medusa, daneben die Alte mit einem kleinen Kinde. Nun faßt Pausanias die Toten, die diese Gruppe oben und unten umgeben, zusammen: Pelis (der nur unter der Alten angesetzt werden kann, nach der er aufgeführt wird); unter ihm Eioneus und (nun folgt wieder rückläufige Bewegung) Admetos; über diesen a) zunächst unter dem Waschbecken (also wieder etwas nach rechts greifend) Leokritos, b) über Admetos: Koroibos, der so gerade vor den Hausaltar des Priamos zu liegen kommt. Nun ist die Beschreibung wieder bei Elasos angelangt; da dieser schon erwähnt ist, so greift

Pausanias über ihn hinaus, nun in die obere Reihe der Toten ein: Priamos („noch höher als Koroibos"), Axion und Agenor. Dann werden ohne nähere Ortsangabe noch Sinon und Anchialos mit Laomedon und zuletzt Eresos genannt, für die kein anderer Platz übrig bleibt, als in unserem Bild, wo Eresos die Lücke rechts über der Schwurscene ausfüllt. Diesen mußte Pausanias hier erwähnen, wenn er ihn nicht ganz übergehen wollte. Damit ist er am oberen Bildrand angelangt und hat zugleich die rechte Seitengruppe abgeschlossen. Dann kommt noch ohne Ortsangabe das Haus des Antenor mit seinen Bewohnern, die in ganz natürlicher Reihenfolge im Zickzack von oben nach unten aufgezählt werden, bis die Beschreibung mit der Gruppe der den Esel beladenden Sklaven schließt.

Hienach ergiebt sich nebenstehendes Schema, in dem ich die Nummern statt der Namen eingesetzt und ihre Reihenfolge bei Pausanias durch Linien verbunden habe.

Die vier von oben nach unten durchs ganze Bild gezogenen Linien bezeichnen die Grenzen der fünf Hauptgruppen des Bildes. Es wird kaum noch besonders hervorgehoben werden müssen, daß wir bei dieser Anordnung des Gemäldes viel besser eine Gruppierung erreichen, die den Namen eines Bildes verdient, als bei allen seitherigen Wiederherstellungsversuchen. Es fragt sich nur noch, ob wir nicht von dem Mittel der Deckung von Figuren durch andere einen für Polygnot zu reichlichen Gebrauch gemacht haben. Ich glaube das nicht. Denn einmal wird sich ein Künstler, der zu dem Mittel der Deckung von Figurenteilen durch Terrainlinien greift, auch des Vorteils nicht begeben, diese Deckung durch andere Figuren zu erzielen, und dann kommen solche Deckungen auch schon in den sog. polygnotischen Vasen vor. Daß sie hier spärlicher sind, als auf Gemälden der großen Kunst, beruht teils auf der geringeren Fähigkeit der Vasenmaler, teils, und noch mehr, auf der Beschränkung der Vasenmaler auf zwei Farben. Denn wo sich nur Rot von Schwarz abhebt und weitere Farben mit vereinzelten Ausnahmen nicht verwendet werden, muß natürlich jede Figur möglichst von den anderen abgesondert werden. Der „Kunstmaler" aber, der über mehr Farben und Farbenabstufungen verfügt, braucht sich diese Beschränkung nicht aufzuerlegen.

Ich brauche wohl nicht noch besonders zu betonen, daß ich mir nicht schmeichle, in der Behandlung der einzelnen Gestalten den Stil des Polygnot getroffen zu haben. Worauf es mir vor allem ankam, das war, zu zeigen, daß sich die figurenreiche Handlung in dem von mir angenommenen Rahmen zu einem übersichtlichen Bild von guter Gruppierung in völliger Übereinstimmung mit Pausanias anordnen läßt, das eine befriedigendere Vorstellung

von dem großen Werk des Polygnot giebt, als alle früheren. Daß mir diese Wiederherstellung ohne die Vorarbeiten meiner Vorgänger, insbesondere Roberts, nicht möglich gewesen wäre, erkenne ich mit besonderem Dank gegen diesen, der sich um diese Frage ein unvergängliches Verdienst erworben hat, unumwunden an, und empfehle meinen Versuch der Prüfung der Sachverständigen, mit dem einzigen Vorbehalt, daß ich mich auf Gegenvorschläge mit bloßer Schematisierung, ohne figürliche Darstellung nicht einlasse.

„Die andere Hälfte der Malerei, die auf der linken Seite, stellt den Odysseus dar, der in den Hades hinabgestiegen ist, um den Schatten des Teiresias wegen seiner Heimkehr in das Vaterland zu befragen." Mit diesen Worten leitet Pausanias seine Beschreibung des Unterweltbildes ein. Aber die ganze Art seiner Beschreibung zeigt, daß der Besuch des Odysseus an der Schwelle der Unterwelt nicht der Hauptgegenstand, sondern nur ein Mittel zu dem Zweck ist, ein Unterweltbild vorzuführen, in welchem die bekanntesten Heroen und Heroinen der Sage und Dichtung, hauptsächlich soweit sie zu Delphi und Knidos in Beziehungen stehen, in ihrem teils heitern teils traurigen Fortleben den breitesten Raum einnehmen, und daneben die Bestrafung der Übelthäter, der bekannten großen Frevler sowohl, als namenloser Sünder gegen die heiligsten Gesetze der Pietät gegen Götter und Eltern dargestellt werden, — in welchem aber außerdem insbesondere der Segen der Mysterien für das Leben nach dem Tode und der Fluch der Mißachtung dieser segensreichen Einrichtung zum Ausdruck kommen sollte. Wenn Robert (Nekyia 83) sagt, der Auftrag des Polygnot werde gewesen sein, ein Bild aus der Ilias und eines aus der Odyssee zu liefern, so hat der Künstler diese Aufgabe jedenfalls in sehr freier Weise, aber auch aufs genialste gelöst, und unendlich viel mehr geboten, als verlangt war: dort den endlichen Sieg der Griechen über die Barbaren und hier ein Bild des Lebens der Heroen und gewöhnlicher Sterblicher nach dem Tode und in beiden Bildern reichliche Beziehungen zu der Stätte, der sie zum Schmucke dienen sollten. Der Feststellung der Gruppierung des Unterweltbildes schicke ich, wie der Iliupersis, zunächst die einfache Aufzählung der Figuren in der Reihenfolge der Beschreibung des Pausanias, die hier von rechts nach links geht, voraus, indem ich in der ersten Spalte die Ortsbestimmung des Pausanias, in der mittleren die Namen der Personen, in der dritten ihre verwandtschaftlichen und sonstigen Beziehungen aufführe.

Wie im ersten Bild in der Mitte des linken, so beginnt Pausanias hier seine Beschreibung in der Mitte des rechten Bildrandes.

Auch hier ist, wie dort, mit einer vom Maler gewiß beabsichtigten Gegenüberstellung, ein Schiff das erste. Die bei Homer in der Nekyia vorkommenden Personen sind durch **fetten** Druck hervorgehoben.

	Ortsbestimmung, bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
1. u. 2.	in einem Flusse, offenbar dem Acheron, mit Schilf und schattenhaften Fischen	ein Schiff u. der Fährmann auf der Ruderbank, Charon als Greis.	
3.	in dem Schiff	Tellis als Greis*) und	Vorfahre des Archilochos aus Paros.
4.	„ „ „	Kleoboia als Jungfrau mit ein. Mysterienkiste auf den Knieen	Überbringerin der Demetermysterien aus Paros nach Thasos.
5. u. 6.	am Ufer des Acheron unter dem Schiffe, also in der rechten unter. Ecke d. Bildes	ein ruchloser Sohn, der von seinem Vater gewürgt wird.	
7. u. 8.	nahe bei dieser Bestrafung (also auch noch unter dem Schiff)	ein Tempelräuber (Priester), der von einer Giftmischerin bestraft wird	Als Giftmischerin bezeichnet Pausan. diese Frau ohne Zweifel, weil sie eine Mörserkeule schwang; sie wird eher als eine Rachegöttin zu bezeichnen sein.
9.	weiter oben als die aufgezählten Personen, also über dem Schiff des Charon	Eurynomos, von blauschwarzer Farbe, wie die Schmeißfliegen, zähnefletschend und auf einem Geierbalg sitzend	ein Unterweltsdämon, der den Leichen das Fleisch abfrißt.
10.	auf Eurynomos folgend (offenbar eng gruppiert)	Auge aus Arkadien u.	von Herakles Mutter des Telephos.
11.		**Iphimedeia** (Od. 11, 305)	Gemahlin des Aloeus u. von Poseidon Mutter des Otos u. Ephialtes „genoß hohe Verehrung zu Mylasa in Karien" (Paus.).

*) Daß Tellis als Greis aufzufassen ist, beruht auf einer sehr einleuchtenden Vermutung von Wilamowitz, die Robert in den Text aufgenommen hat.

	Ortsbestimmung, bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
12.) 13.)	noch höher als diese Aufgezählten (also auf vierter Stufe, ganz oben am Bildrand)	**Perimedes** und **Eurylochos**, die Opfertiere des Odysseus, schwarze Widder, tragend	Gefährten des Odysseus.
14.	nach ihnen	ein sitzender Mann, Oknos, ein Seil flechtend, und	Volkstümliche Figur z. Darstellung vergeblichen Bemühens.
15.	neben ihm	eine Eselin, heimlich d. Geflochtene auffressend	
16.	gemalt ist aber auch (demnach in nächster Nähe links)	der erdgeborne Riese **Tityos** (Od. 11, 576), der noch gestraft wird,*) aber von der ewigen Pein schon ganz verzehrt ist, ein undeutliches und verstümmeltes Bild.	Er vergieng sich an Leto; zur Strafe wurde ihm von zwei Geiern die Leber zerhackt.
17.	weiterhin am nächsten bei dem Seildreher (natürlich am nächsten von den nun folgenden Frauen)	**Ariadne** (Od. 11, 321), auf einem Felsen sitzend, sie sieht auf ihre Schwester	Tochter d. Minos v. Kreta, Gemahlin des Theseus und Dionysos.
18.		**Phaidra** (Od. 11, 321), auf einem Seile schaukelnd, Anspielung auf ihre Todesart,	T. des Minos, Gem. d. Theseus, die sich erhängte.
19.	unter Phaidra	**Chloris** (Od. 11, 281), hingelagert auf den Knien der	T. d. Amphion von Orchomenos, Gattin d. Neleus, Mutter d. Nestor.
20.		Thyia, die demnach sitzen muß	Ortsnymphe v. Delphi, T. d. Kastalios, erst. Priesterin des Dionysos in Delphi, von Apollo Mutter des Delphos (Paus. 10, 6, 4).
21.	neben Thyia (also links)	**Prokris** (Od. 11, 321), stehend	T. des Erechtheus, Gem. des Kephalos.
22.	nach Prokris (also links von ihr)	**Klymene** (Od. 11, 326), ihr d. Rücken kehrend	T. d. Minyas v. Orchomenos, erste Gemahl. des Kephalos, durch Prokris verdrängt.

*) ὁ κολαζόμενος ἔτι, der noch gestraft wird, nach der besten Handschrift, nach den übrigen οὐ κολαζόμενος ἔτι, der nicht mehr bestraft wird.

Auch hier ist, wie dort, mit einer vom Maler gewiß beabsichtigten Gegenüberstellung, ein Schiff das erste. Die bei Homer in der Nekyia vorkommenden Personen sind durch **fetten** Druck hervorgehoben.

	Ortsbestimmung, bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
1. u. 2.	in einem Flusse, offenbar dem Acheron, mit Schilf und schattenhaften Fischen	ein Schiff u. der Fährmann auf der Ruderbank, Charon als Greis.	
3.	in dem Schiff	Tellis als Greis*) und	Vorfahre des Archilochos aus Paros.
4.	„ „ „	Kleoboia als Jungfrau mit ein. Mysterienkiste auf den Knieen	Überbringerin der Demetermysterien aus Paros nach Thasos.
5. u. 6.	am Ufer des Acheron unter dem Schiffe, also in der rechten unter. Ecke d. Bildes	ein ruchloser Sohn, der von seinem Vater gewürgt wird.	
7. u. 8.	nahe bei dieser Bestrafung (also auch noch unter dem Schiff)	ein Tempelräuber (Priester), der von einer Giftmischerin bestraft wird	Als Giftmischerin bezeichnet Pausan. diese Frau ohne Zweifel, weil sie eine Mörserkeule schwang; sie wird eher als eine Rachegöttin zu bezeichnen sein.
9.	weiter oben als die aufgezählten Personen, also über dem Schiff des Charon	Eurynomos, von blauschwarzer Farbe, wie die Schmeißfliegen, zähnefletschend und auf einem Geierbalg sitzend	ein Unterweltsdämon, der den Leichen das Fleisch abfrißt.
10.	auf Eurynomos folgend (offenbar eng gruppiert)	Auge aus Arkadien u.	von Herakles Mutter des Telephos.
11.		**Iphimedeia** (Od. 11, 305)	Gemahlin des Aloeus u. von Poseidon Mutter des Otos u. Ephialtes „genoß hohe Verehrung zu Mylasa in Karien" (Paus.).

*) Daß Tellis als Greis aufzufassen ist, beruht auf einer sehr einleuchtenden Vermutung von Wilamowitz, die Robert in den Text aufgenommen hat.

	Ortsbestimmung. bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
12.) 13.)	noch höher als diese Aufgezählten (also auf vierter Stufe, ganz oben am Bildrand)	**Perimedes** und **Eurylochos**, die Opfertiere des Odysseus, schwarze Widder, tragend	Gefährten des Odysseus.
14.	nach ihnen	ein sitzender Mann, Oknos, ein Seil flechtend, und	Volkstümliche Figur z. Darstellung vergeblichen Bemühens.
15.	neben ihm	eine Eselin, heimlich d. Geflochtene auffressend	
16.	gemalt ist aber auch (demnach in nächster Nähe links)	der erdgeborne Riese **Tityos** (Od. 11, 576), der noch gestraft wird,*) aber von der ewigen Pein schon ganz verzehrt ist, ein undeutliches und verstümmeltes Bild.	Er vergieng sich an Leto; zur Strafe wurde ihm von zwei Geiern die Leber zerhackt.
17.	weiterhin am nächsten bei dem Seildreher (natürlich am nächsten von den nun folgenden Frauen)	**Ariadne** (Od. 11, 321), auf einem Felsen sitzend, sie sieht auf ihre Schwester	Tochter d. Minos v. Kreta, Gemahlin des Theseus und Dionysos.
18.		**Phaidra** (Od. 11, 321), auf einem Seile schaukelnd, Anspielung auf ihre Todesart,	T. des Minos, Gem. d. Theseus, die sich erhängte.
19.	unter Phaidra	**Chloris** (Od. 11, 281), hingelagert auf den Knien der	T. d. Amphion von Orchomenos, Gattin d. Neleus, Mutter d. Nestor.
20.		Thyia, die demnach sitzen muß	Ortsnymphe v. Delphi, T. d. Kastalios, erst. Priesterin des Dionysos in Delphi, von Apollo Mutter des Delphos (Paus. 10, 6, 4).
21.	neben Thyia (also links)	**Prokris** (Od. 11, 321), stehend	T. des Erechtheus, Gem. des Kephalos.
22.	nach Prokris (also links von ihr)	**Klymene** (Od. 11, 326), ihr d. Rücken kehrend	T. d. Minyas v. Orchomenos, erste Gemahl. des Kephalos, durch Prokris verdrängt.

*) ὁ κολαζόμενος ἔτι, der noch gestraft wird, nach der besten Handschrift, nach den übrigen οὐ κολαζόμενος ἔτι, der nicht mehr bestraft wird.

	Ortsbestimmung, bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
23.	weiter nach innen als Klymene (also noch weiter nach links und oben)	**Megara** (Od. 11, 269)	T. d. Kreon v. Theben, erste Gemahlin des Herakles.
24.	über den Köpfen der aufgezählten Frauen	**Tyro** (Od. 11, 235), auf einem Steine sitzend	T. d. Salmoneus, Gem. d. Kretheus, von Poseid. Mutter des Pelias u. Neleus, also Schwiegermut. der Chloris.
25.	neben Tyro	**Epiphyle** (Od. 11, 326), stehend, mit den Fingerspitzen den Gewandzipfel zum Hals emporziehend u. das Halsband im Busen verbergend	T. d. Talaos, Gem. d. Amphiaraos.
26.	über Epiphyle	**Elpenor,** sitzend, in eine Binsenmatte gehüllt u.	Gefährte des Odysseus, noch unbestattet, also noch außerhalb d. Hades.
27.	über Epiphyle	**Odysseus,** auf den Fersen hockend u. das Schwert über die Grube haltend.	
28.	an die Grube herantretend	**Teiresias,** der Seher	v. Theben.
29.	hinter Teiresias (also links)	**Antikleia,** auf einem Steine, also sitzend (Od. 11, 142)	Mutter des Odysseus, Freundin der Jagd (Od. 11, 172 f. 198 f.?), Liebling der Artemis (Kallim. Hymn. in Dian. 211), vgl Maira, Autonoe, Kallisto.
30.	unterhalb d. Odysseus	**Theseus,** zwei Schwerter haltend und	
31.	" "	**Peirithoos,** beide auf Stühlen sitzend (Od. 11, 631).	
32. 33.	weiterhin (also jedenfalls unterhalb)	Kameiro u. Klytie (mit Blumenkörben, tändelspielend) bei Homer nicht in der Unterweltsscene, aber Od. 20, 66.	Töchter d. Kreters Pandareos, Pflegetöchter der Aphrodite.

	Ortsbestimmung, bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
34.	nach den Töchtern des Pandareos	**Antilochos**, den einen Fuß auf einen Stein gestützt, Gesicht u. Kopf in beid. Händ. haltend	Sohn d. Nestor, Freund des Achilleus (Od. 11, 468).
35.	nach Antilochos	**Agamemnon**, auf einen Stab mit der linken Schulter gestützt und in beiden Händen einen Stab haltend	(Od. 11, 385ff.).
36.		**Protesilaos** sieht auf	
37.		**Achilleus** (sitzend?)	(Od. 11, 467).
38.	über Achilleus	**Patroklos**, stehend	(Od. 11, 468).
		alle bartlos außer Agamemnon	34–38 Freunde d. Odysseus.
39.	über ihnen	**Phokos** als Knabe übergiebt mit der linken Hand dem	Sohn d. Aiakos aus Ägina, Eponym von Phokis.
40.		**Jasens** (bärtig) einen Siegelring	Sohn des Triopas, Gründers von Knidos, also ein Vertreter von Knidos.
41.	über diesen	**Maira**, auf einem Felsen sitzend (Od. 11, 326)	Tochter d. Proitos, von Zeus Mutter des Lokros, Urenkelin des Sisyphos, Gefährtin der Artemis.
42.	auf Maira folgend (ἑφεξῆς)	Aktaion und seine Mutter	S. d. Aristaios, Enkel d. Kadmos, berühmter Jäger.
43.		Autonoe, ein Hirschkalb in den Händen haltend und auf einem Hirschfell sitzend (also enge Gruppe)	Das Orakel in Delphi befahl den Orchomeniern, die Überreste des
44.	neben ihnen	ein Jagdhund liegt neben ihnen, Anspielung auf die Lebensart und den Tod des A. (Paus.)	A. zu bestatten u. sein ehernes Bild an einem Felsen anzubring. (Paus. 9, 38, 4).

	Ortsbestimmung, bezw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
45.	im unteren Teile des Bildes, anschließ. an Patroklos, wie auf einem Hügel sitzend	Orpheus, berührt mit der Linken die Kithara, mit der Rechten Zweige ein. Weidenbaums, an den er sich lehnt (Andeutung des Hains der Persephone, Paus. 10, 30, 6)	Orpheus hat hier n. Paus. griech. Tracht.
46.	auf der anderen Seite der Weide	Promedon, an den Baum gelehnt, der Musik des O. lauschend.	Sonst unbekannt.
47.	in diesem Teil des Bildes	Schedios, mit einem Schwert, bekränzt mit Wegekraut	Führer d. Phoker im trojan. Krieg.
48.	ebenda	Pelias, auf einem Stuhle sitzend, mit grauem Haar und Bart; sieht nach Orpheus hin	S. d. Poseidon und der Tyro (Nr 24).
49.	nahe bei Pelias	Thamyris, sitzend, des Augenlichts beraubt, von kläglichem Aussehen, mit struppigem Haar und Bart, zu seinen Füßen eine zerbrochene Leier.	S. des Philammon, thrakischer Sänger, der sich vermaß, mit den Musen z. wetteifern, u. dafür in der angedeut. Weise bestraft ward.
50.	über diesem	Marsyas, auf einem Steine sitzend und Flöte blasend.*)	
51.	neben ihm	Olympos als reifer Knabe, in der Haltung eines Schülers im Flötenspiel.	
52.	im oberen Teile des Bildes, an Aktaion anschließend	**Aias** von **Salamis** (Od. 11, 469. 543 ff.)	52—55 Feinde des Odysseus.
53.		Palamedes, würfelnd	
54.		Thersites, spielend	
55.		Aias d. Lokrer, sieht dem Spiele zu (steht also wohl) und hat die Farbe eines vom Meerwasser triefenden Schiffbrüchigen (Anspielung auf seinen Tod)	

*) Pausanias sagt dies zwar nicht ausdrücklich, nennt ihn aber gleich nachher „diesen Flötenbläser", und wenn Olympos bei ihm im Flötenspiel Unterricht nimmt, so läßt sich doch kaum etwas anderes annehmen, als daß Marsyas ihm vorbläst, und er selber es nachmacht. Deshalb habe ich dem Olympos auch Flöten gegeben.

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
56.	noch höher als Aias der Lokrer	Meleagros: er sieht aus, als ob er auf Aias hinblicke (also stehend)	Sohn des Oineus, berühmter Jäger.
57—60.	in dem unteren Teil des Bildes, nach Thamyris:		
57.		Hektor, sitzend, hält in trauernder Haltung mit beiden Händen das l. Knie umfaßt.	
58.	nach ihm	Memnon, auf einem Felsen sitzend, hat die eine Hand dem Sarpedon auf die Schulter gelegt, in sein Gewand sind Vögel eingewebt.	
59.	und mit ihm verbunden	Sarpedon, das Gesicht in beide Hände gestützt. Alle drei sind bärtig.	
60.	neben Memnon	steht ein nackter äthiopischer Knabe.	
61.	über Sarpedon und Memnon	Paris, unbärt., klatscht in die Hände, „wie es die Bauern zu thun pflegen", um die Aufmerksamkeit der Penthesileia auf sich zu ziehen.	
62.		Penthesileia mit einem skythischen Bogen und einem Pantherfell um die Schultern; die Wendung ihres Gesichts drückt Verachtung gegen ihn aus.	Amazonenkönigin.
63. 64.	über Penthesileia	eine jugendliche und eine ältere Frau, die in zerbroch. Gefässen Wasser tragen, ohne Namen, nur insgemeinals ἀμύητοι (Uneingeweihte) bezeichnet.	
65.	weiter oben als diese (eine Gruppe v. drei Frauen)	Kallisto, auf einem Bärenfell sitzend, hat die Füße auf den Knien der	T. des Lykaon, in eine Bärin verwandelt.
66		Nomia	arkad. Nymphe.
67.		Pero	T. d. Neleus.
68.	nach dieser Frauengruppe	ein steiler Abhang und **Sisyphos**, der den Felsen den Abhang hinaufzuwälzen bemüht ist.	(Od 11,593 ff.)

	Ortsbestimmung, bzw. Uebergang.	Name und Haltung.	Beziehungen.
69.	ohne Ortsangabe	ein Faß (wohl wie gewöhnlich in den Boden eingegraben)	ἀμύητοι jedes Alters und Geschlechts. „Ich vermut. daß auch sie zu jenen gehören, die die eleusinischen Mysterien für nichts geacht. hatten." (Vgl. Nr 63. 64) Pausan.
70.		ein Greis,	
71.		ein Knabe, Wasser tragend	
72.	unter dem Felsen des Sisyphos	eine junge Frau	
73.	neben dem Greis	eine Alte, die aus einem zerbrochenen Gefäß Wasser in das Faß gießt.	
74.	unter diesem Faß (d. h. unter der Gruppe der Uneingeweihten)	**Tantalos** (Od. 11, 582ff.) im Wasser stehend und nach den überhangenden Früchten schmachtend, außerdem von einem über ihm schwebenden Felsen bedroht.	

„Von solchem Reichtum und so vortrefflicher Ausführung ist das Gemälde des Thasiers". Mit diesen Worten beschließt Pausanias die Beschreibung der beiden Gemälde. Unsere Aufzählung zeigt, daß er es uns hier schwerer gemacht hat als im ersten Bild, zusammengehörige Gruppen herauszufinden. Nur bei verhältnismäßig wenigen Figuren ist es sofort klar, daß sie zu Gruppen zusammengehören, so bei 26—29 (Elpenor bis Antikleia), 34—38 (Freunde des Odysseus), 52—55 (Feinde des Odysseus), 57—60 (Trojaner), 65—67 (drei Frauen), 69—73, wozu noch 63—64 gehören (Uneingeweihte), während es gleich wieder unentschieden bleibt, ob zu diesen sicher Gruppen bildenden Personen nicht noch weitere Figuren hinzuzunehmen sind. Dafür hat uns der Beschreiber auf der andern Seite die Bestimmung des Platzes vieler Figuren im Bilde durch genauere Angaben wieder leichter gemacht, als beim ersten Gemälde. So wissen wir bestimmt, oder können aus dem Zusammenhang mit Bestimmtheit folgendes erschließen:

1) Das Schiff des Charon war ungefähr in der Mitte des rechten Bildrandes.

2) Perimedes und Eurylochos müssen am rechten oberen Bildrand gewesen sein, denn von ihnen wendet sich die Beschreibung seitwärts und dann wieder nach unten, und bis zu ihnen geht die Beschreibung von Charons Schiff an in zwei bis drei Stufen

nach oben. Auch müssen sie dort angesetzt werden, weil sie sich außerhalb der Unterwelt befinden. (Näheres darüber s. u.)

3) Bis zu Chloris und Thyia geht die Beschreibung wieder in drei Stufen (17, 18, 19) nach unten, sie müssen also ungefähr in gleicher Höhe mit dem Schiff des Charon zu suchen sein.

4) Von ihnen wendet sich Pausanias seitwärts (21—23) und dann wieder in zwei Stufen (24 f. und 26—29), nach oben. Elpenor (26), der als unbestattet noch nicht in die Unterwelt eingehen kann, muß also am oberen Bildrand zu suchen sein, ebenso etwa in der Mitte des obern Bildrands Odysseus, Teiresias und Antikleia.

5) Die Beschreibung wendet sich nun wieder nach unten zu Theseus (30) und Peirithoos (31) („unter Odysseus").

6) Die Gruppe 34—38, Antilochos, Agamemnon, Prothesilaos, Achilleus, Patroklos, ist nach der Bemerkung zu 45 am unteren Bildrand bis gegen die Mitte desselben anzusetzen, so zwar, daß nicht alle 5 Figuren auf gleicher Höhe standen, sondern in auf- und absteigender Linie ihres Standorts. Also müssen

7) die Töchter des Pandareos (32 und 33) zwischen 31 und 34, d. h. ganz in der Mitte des Bildes und zwar noch rechts vom Mittelpunkt gewesen sein.

8) Da Phokos und Jaseus (39, 40) über Patroklos stehen, der seinerseits wieder höher als Achill steht, so kommen auch sie in die Mitte des Bildes (dritte Stufe vom untern Bildrand) neben die Pandareostöchter, so daß die Vertreter von Phokis (Phokos), Knidos (Jaseus), Kameiros und Kos (Kameiro und Klytie) zusammen gerade die Mittelgruppe des ganzen von den Knidiern gestifteten Bildes ausmachen.

9) Von hier aus geht es wieder in zwei Stufen weiter nach oben: Maira, und nach ihr Aktaion und Autonoe, die so gerade unter Antikleia kommen, also bis nahe an den oberen Bildrand.

10) Jetzt wendet sich Pausanias nicht wie bisher in ähnlichem Falle seitwärts und dann wieder nach unten, sondern er bricht hier ab und springt in den unteren Teil des Bildes über, zu Orpheus (45), der nun natürlich nicht in die Mitte dieses unteren Teils, die schon größtenteils besetzt ist, sondern in die linke Hälfte des Bildes, aber auch nicht ganz an den unteren Rand versetzt wird; denn Orpheus sitzt „wie auf einem Hügel", was doch nur zum Ausdruck kommen kann, wenn noch weitere Figuren unter ihm Raum finden. Zugleich wird sein Platz noch näher bestimmt durch Bezugnahme auf den schon festgestellten

Patroklos (38), zu dem sein Platz als ἑφεξῆς μετά, also „anreihend an P.", d. h. etwa in gleicher Höhe mit ihm bezeichnet wird.

11) Um Orpheus gruppieren sich: a) in gleicher Höhe, an denselben Weidenbaum gelehnt, Promedon, b) „in diesem (also im unteren) Teil des Bildes", und somit am untern Bildrand zwischen Patroklos-Achilleus einerseits und Hektor anderseits, da sonst kein Platz übrig ist, Schedios und Pelias, jener stehend, dieser sitzend und so den Raum unter Orpheus ausfüllend. Wäre Pausanias von Promedon sofort zu Thamyris weitergegangen, so wäre er in Gefahr gewesen, Schedios und Pelias zu vergessen; er mußte also hier diese beiden, die er freilich, wenigstens Schedios, schon bei der Achilleusgruppe hätte anbringen können, nachholen.

12) Auch jetzt geht Pausanias nicht wie in der ersten Hälfte dieser Bildbeschreibung seitwärts am untern Rande weiter, denn diesen Raum nehmen nach der Bemerkung zu 57—60 trojanische Helden ein, sondern ein wenig nach links oben. Denn nirgends anders kann der „nahe bei Pelias" sitzende Thamyris (49) untergebracht werden, als zwischen den Trojanern und Promedon, in halber Mannshöhe über dem unteren Rand, wo er nicht nur trefflich eine Lücke füllt, sondern auch das vorzügliche Gegenbild des unglücklichen Sängers zu dem glücklichen Orpheus bildet.

13) „Über ihm" folgt die Gruppe des Marsyas und Olympos, die nun als Vertreter der dionysischen Musik in die nächste Nähe und ungefähr in die gleiche Höhe mit Orpheus, dem Vertreter der apollinischen Musik kommen, während zugleich in ihrer Abkehr von einander der alte Gegensatz zwischen diesen beiden Arten zum Ausdruck gelangt.

14) Damit ist Pausanias wieder etwa bis in die Mitte der Bildhöhe gekommen. Wenn er sich nun wieder dem oberen Teile des Bildes zuwendet, so muß nach der letztgenannten Gruppe eine Lücke in der fortlaufenden Personenreihe angenommen werden, in der wir uns wohl noch einen oder einige Bäume zur Andeutung des Hains der Persephone (s. zu Nr 45) zu denken haben, deren Zweige bis zu der nun folgenden Gruppe im oberen Teile (52 bis 55) des Bildes hinaufreichen. Aber wie Pausanias bei Nr 45 nicht bis an den unteren Bildrand hinabgeht, so mit dieser Gruppe nicht ganz an den oberen Bildrand hinauf, denn Meleager (Nr 56) „steht noch höher als diese". Sie umfaßt vier Griechen, die als Feinde des Odysseus zusammengestellt sind und ein Bild des Lagerlebens vor Troja bieten: Thersites würfelnd mit Palamedes, dem Erfinder des Würfelspiels, und als Zuschauer zu beiden Seiten die beiden Aias. An den links

stehenden lokrischen Aias schließt sich dann links „noch höher" der Jäger Meleagros an.

15) Statt nun links weiter zu gehen, springt Pausanias wieder in den unteren Teil des Bildes über, wo nach Thamyris, diesmal aber sicher am unteren Rande die Gruppe der trojanischen Helden Hektor, Memnon und Sarpedon nebst einem äthiopischen Knaben (57 bis 60) folgt. Die Gruppe muß nach der Andeutung zu 59 eng geschlossen gewesen sein und bis nahe zur linken unteren Ecke gereicht haben, die mit dem die Beschreibung schließenden Tantalos ausgefüllt war.

16) Über Sarpedon und Memnon war (61) Paris angebracht; die ihn verachtungsvoll anblickende Penthesileia kann dann nur zwischen Sarpedon und Tantalos, etwas höher als beide, ihre Stelle finden. Penthesileia und Paris stehen dann in schräg aufsteigender Linie zwischen Tantalos und Olympos.

17) Über Tantalos und Penthesileia folgt eine große Gruppe von sechs um ein Faß sich scharenden namenlosen Personen jedes Alters und Geschlechts, deren Zusammengehörigkeit Pausanias (s. Bem. z. Nr. 69 ff.) wohl geahnt, aber in seiner Beschreibung zerrissen hat, indem er zunächst „über Penthesileia" nur eine jüngere und eine ältere Frau (63 und 64) erwähnt, die nicht einzeln, sondern nur zusammenfassend als Uneingeweihte (der Mysterien Unteilhaftige) bezeichnet seien.

18) „Weiter oben als diese beiden" findet er dann eine Gruppe von drei Heroinen, Kalliste, Nomia und Pero (65—67), die an dem steilen Abhang sitzen, an welchem

19) Sisyphos in ewig erfolgloser Arbeit seinen Stein wälzt.

20) Für die ohne Ortsangabe eingeführte Gruppe der namenlosen „Uneingeweihten" und ihr bodenloses Faß bleibt nun kein anderer Raum übrig, als in der Mitte des linken Bildrandes zwischen dem „vergeblich bemühten" Sisyphos (links oben) und dem vergeblich nach Speise und Trank lechzenden Tantalos (links unten), eine Umgebung, wie sie sich für diese gleichfalls „vergeblich bemühten" Wasserträger nicht passender wünschen ließe. Auf einem der esquilinischen Wandgemälde mit Darstellung der Unterwelt (s. Abb. S. 50) finden sich ebenfalls die Wasserschöpferinnen gerade unter Sisyphos, ein Beweis, daß diese Zusammenstellung sich durch Jahrhunderte erhalten hat.

21) und 22). Übergangen habe ich bis jetzt noch zwei Gruppen, über deren Platz nun keinerlei Zweifel mehr möglich ist. Die eine, ein ruchloser Sohn, der von seinem Vater gewürgt wird (Nr 5 und 6) befindet sich nach Pausanias am Ufer des Acheron unter Charons Schiff, die andere, ein von einer Giftmischerin

bestrafter Tempelräuber (7 und 8),*) „nahe dabei", also jedenfalls auch noch am Ufer des Acheron unter dem Schiff, wobei es an und für sich gleichgültig ist, und nur durch die Rücksicht auf die Gestaltung beider Gruppen bedingt wird, welche von beiden in

*) Wenn Rhode, Psyche S. 293, meint, die Bestrafung werde darin bestehen, daß die Frau dem Tempelräuber Gift zu trinken gebe, so ist dagegen zu erinnern, daß es doch dem Becher kein Mensch ansehen könnte, daß er Gift enthält. Als Gifttmischerin ist sie wohl durch die Mörserkeule bezeichnet, wie die ähnlich bezeichneten Frauen am Kypseloskasten, Paus. 5, 18, 19. — Zu spät, um noch bei der Wiederherstellung des Unterweltbildes verwendet zu werden, kommt mir die Erklärung der Bestrafung des Tempelräubers zu Gesicht, die F. Dümmler in dem Basler Universitätsprogramm „Delphika" 1894, S. 14 ff., aufgestellt hat. Er bekämpft Roberts Auffassung, der ich gefolgt bin, daß die Rachegöttin den Tempelräuber mit einer Keule züchtige, indem er mehr in Übereinstimmung mit Rohde annimmt, sie gebe dem Frevler einen Trank zu kosten, der auf ihn die Wirkung eines Gottesurteils — für den Schuldigen Entlarvung, für den Unschuldigen keine schlimme Einwirkung — ausübe; dann wäre nicht eine Perpetuierung der Todesstrafe, sondern der peinlichste Moment, der der Entlarvung des Verbrechers, dargestellt, und Polygnot werde die Wirkung des genossenen Tranks in den Symptomen eines ausbrechenden Krampfs oder in einzelnen Verwesungsflecken zum Ausdruck zu bringen verstanden haben. Allein selbst wenn dieses Polygnot in dieser Weise gelungen wäre — obwohl es eigentlich undarstellbar ist —, so zweifle ich doch, daß die Ausdrucksweise des Pausanias: „die Frau, die ihn bestraft, kennt sowohl andere Gifte, als namentlich solche, die zur Mißhandlung der Menschen dienen", die Deutung Dümmlers zuläßt. Denn die Entlarvung des Frevlers kann doch, selbst wenn sie dem Künstler gelungen wäre, nicht als bleibende Strafe betrachtet werden, wie wir sie für eine Hadesscene annehmen müssen, sondern ist und bleibt eben ein einzelner peinlicher Moment, der nicht in der Unterwelt „perpetuiert" werden kann, und zwar ein Moment, in welchem ein augenblickliches inneres Leiden (πάθος), nicht ein ethischer Charakterzug zum Ausdruck käme, wie wir ihn für den Ethographen Polygnot voraussetzen müssen.

Zur Mißhandlung dienende Gifte aber mußten langsam wirkende, nicht tötende, sondern quälende Gifte sein. Wie diese Wirkung in einem Bild zu befriedigendem Ausdruck kommen soll, ist nicht abzusehen. Pausanias sagt aber auch gar nicht, daß die Frau den Frevler durch Gift quäle, sondern nur, daß sie quälende Gifte kenne. Daraus ergiebt sich doch nur, daß sie als Gifttmischerin, nicht daß er als Gifttrinker gekennzeichnet war, und jenes konnte deutlicher durch ihre Mörserkeule, als durch einen Giftbecher ausgedrückt werden, dem man es ohne Inschrift gar nicht ansehen konnte, daß er Gift enthalte.

Für die Wiederherstellung der Komposition des ganzen Bildes ist übrigens diese Frage insofern ohne Bedeutung, als, selbst die Richtigkeit der Auffassung Rohdes und Dümmlers angenommen, der für die Gruppe erforderliche Raum auch noch für zwei Figuren in der durch diese geforderten Stellung ausreichen würde. Die Aufgabe des Künstlers wäre aber dann gewesen, im Gesicht der Frau die gespannte Aufmerksamkeit auf die Wirkung des Tranks, in dem des Mannes die momentane Angst vor dieser Wirkung auszudrücken, eine Aufgabe, deren Schwierigkeit zu lösen einem Polygnot kaum zuzutrauen ist, und die er sich auch schon darum nicht gestellt haben wird, weil eine derartige Darstellung nicht in den Zusammenhang eines Bilds paßte, in dem sonst lauter dauernde Strafen dargestellt sind.

die Ecke zu versetzen ist. Es sind somit nur noch wenige Figuren übrig (Eurynomos, Oknos, Auge und Iphimedeia, Tityos), deren Platz noch nicht näher bestimmt ist und über die später noch eingehend zu reden sein wird.

Jedenfalls ist durch die Anbringung dieser beiden Strafscenen in der linken unteren Bildecke vom Maler erreicht worden, daß nun die bekanntesten Bestrafungsscenen, die des Sisyphos, Tantalos, Tityos (s. u.) und der schlimmsten Frevler gegen Götter und Eltern in die vier Ecken des Unterweltraums verteilt sind. Denn auch Tityos ist in einer Ecke des Hades untergebracht, da der Platz der beiden Gefährten des Odysseus nicht mehr zur Unterwelt gehört. An diese Büßer schließt sich am linken Bildrande die Gruppe derjenigen an, die es versäumt haben, für ein glückliches Leben im Jenseits zu sorgen, und rechts oben bei Tityos der ähnlich bestrafte Vollbringer gedankenloser Arbeit, Oknos. Der ganze übrige Raum des Bildes bis an die Mitte des obern Randes bleibt den Helden und Heldinnen der Vorzeit vorbehalten, die im Jenseits die Freuden und Leiden des Diesseits, die Zu- und Abneigungen des irdischen Lebens fortspinnen. Bei ihrer Auswahl und Anordnung ist der Maler teils der Überlieferung der Dichter, teils Rücksichten auf die Örtlichkeit und auf Wünsche der Auftraggeber, teils endlich den Anschauungen seiner Zeit gefolgt.

Wie haben wir uns nun zunächst die Räumlichkeit des ganzen Vorgangs, den dargestellten Teil der Unterwelt, zu denken? Was uns vorweg am wenigsten befremden darf, das ist das Fehlen des Hades und der Persephone selbst. Polygnot malt den Besuch des Odysseus in der Unterwelt. Dieser selbst kann nur bis an die Pforte der Unterwelt vordringen. Alle die Gestalten der Vorwelt, die uns der Maler zeigen will, müssen sich daher, wie bei Homer, in der Nähe dieser Pforte aufhalten. Gewiß nicht unabsichtlich hat daher Polygnot gerade die beiden Sterblichen, die vor Odysseus in die Unterwelt eingedrungen sind, Theseus und Peirithoos, gerade in nächster Nähe des Eingangs, unmittelbar unter, d. h. in perspektivischem Sinne vor Odysseus angebracht. Orpheus und Umgebung sitzen, schon mehr dem Inneren der Unterwelt zu, im Haine der Persephone, durch den der Weg nach dem Innersten der Unterwelt führt, während dieses selbst den Blicken des Sterblichen verborgen bleibt. Darstellungen des Innersten der Unterwelt, des Palasts des Hades, finden sich erst auf späteren Vasenbildern. Diese Darstellungen setzen einen Standpunkt voraus, von dem man nach dem Inneren blickt. Polygnot dagegen hat mit echt künstlerischem Geschick gerade sich selbst in dieses Innerste versetzt, um von hier aus die beste Übersicht bis an die Grenzen des Hades zu gewinnen.

Während der obere Rand des Bildes in seiner Mitte die geheime Pforte, sozusagen den verbotenen Eingang der Unterwelt, der von Odysseus, wie vor ihm von anderen Sterblichen, benützt

Sisyphos. Tityos.
Danaiden.

Scene aus der Unterwelt. Wandgemälde vom Esquilin in Rom.

worden ist, und in der rechten Ecke noch ein Stück Oberwelt zeigt, hat der Maler den normalen Eingang für die abgeschiedenen Seelen, der über den Acheron führt, auf dem rechten Flügel des

Bildes angebracht. Diesen Zugang schildert Pausanias nach dem Gemälde als ein Gewässer voll Schilfgewächs, also sumpfig, und schattenhafte Fische darin. Es ist lehrreich, sich die Vorstellung der Griechen vom jenseitigen Ufer des Acheron ins Gedächtnis zu rufen, wie sie noch Aristophanes in den Fröschen Vers 43 ff. entwirft. Nach der Überfahrt über den Sumpf erblickt man Schlangen und entsetzliche Ungeheuer, dann vielen Schlamm und Kot,

„Drin wälzend sich,
Wer seinem Gastfreund irgendwie ein Leid gethan,
Wer seine Mutter abgeprügelt, ins Angesicht
Den Vater geschlagen, falschen Eid geschworen hat."

Und Äschylos, der Zeitgenosse Polygnots, versetzt dorthin

„Wer an den Göttern sich
Oder am Freund vergieng, oder am Elternhaupt".

Von solchem Sumpf und Kot umgeben haben wir uns also wohl die Gruppen des Tempelräubers und ruchlosen Sohnes bei Polygnot zu denken, und so wird auch die Lücke begreiflich, die sich in unserer Wiederherstellung zwischen Agamemnon und dem Tempelräuber ergeben hat: es muß hier naturgemäß ein gewisser Abstand zwischen den Seligen und den Verdammten sein. Auch die von Aristophanes erwähnten Ungeheuer fehlen nicht ganz: auf der andern Seite des Nachens, oberhalb, sitzt der schreckliche Verwesungsdämon Eurynomos, seiner Opfer harrend.

Aber kommen dann nicht auf unserem Bild die seligen Frauen Chloris und Thyia zu nahe an diese Stätte des Schreckens und Abscheus heran? Mit nichten. Charon führt in seinem Nachen zwei Eingeweihte herüber, die zwischen den Schrecknissen über und unter, d. h. rechts und links von ihnen unbeirrt hindurchfahren und von Charon an der Stelle gelandet werden, wo sie unmittelbar in den Kreis der Seligen hineintreten. Man wird sich kaum dem Gedanken entziehen können, daß auch Polygnot sich die Heroen und Heroinen in der Mitte des Bildes als Eingeweihte *(μεμυημένοι)* oder wenigstens als solche gedacht habe, die im Hades ein im ganzen glückliches, harmloses Leben führen, wenn man sieht, wie er hier die Träger der Mysterien bei ihnen ankommen läßt und ihnen auf dem linken Flügel die Uneingeweihten gegenüberstellt, und wie auch Aristophanes den Herakles nach der Schilderung des Orts des Schreckens und der Qual fortfahren läßt (V. 154):

Dann wird von Flöten dich umwehn ein linder Hauch,
Sehn wirst du, wie hienieden, schönstes Sonnenlicht,
Und Myrtenhaine, wallend selige Schwärme drin
Von Fraun und Männern, Händeklatschen, frohen Sang.

Denn wenn sich auch diese Schilderung mit dem Bild nicht völlig deckt, da Aristophanes schwerlich an Heroen gedacht hat, so begegnet uns doch auch in diesem der Flötenschall des Marsyas, ein Hain und Scharen größtenteils frohgestimmter Männer und Frauen darin, der Gesang des Orpheus und das Händeklatschen des Paris, das zwar Pausanias auf die Penthesileia bezieht, das aber ebensogut dem Flötenspiel des Marsyas gelten kann. Jedenfalls sind die in der Schar der Männer vorkommenden Traurigen nicht als Bestrafte, sondern nur als solche zu betrachten, denen die Erinnerung an ihre Schicksale im leiblichen Leben die reine Freude ihres Fortlebens im Jenseits trübt. Damit haben wir den Grundunterschied der polygnotischen von der homerischen Auffassung der Unterwelt berührt. Während bei Homer das Schattenleben im Hades allen eine Last ist, und Achilleus lieber in der Oberwelt ein Taglöhner, als hier unten Beherrscher aller Toten sein möchte, führen Polygnots Bewohner der Unterwelt, soweit sie nicht schwere Frevel zu büßen haben, ein beschauliches, heiteres, idyllisches Leben; sie erfreuen sich ihrer Lieblingsunterhaltungen aus der Zeit ihres leiblichen Lebens, sie singen und spielen, und nur wenige, die auf besonders schmerzliche Erfahrungen zurückblicken, wie Thamyris, Hektor und Sarpedon, vielleicht auch Antilochos und Achilleus, können dieser trüben Erinnerungen auch im Jenseits nicht los werden. Es ist kein Zweifel, daß diese Auffassung des Lebens in der Unterwelt, die von der homerischen so grundverschieden ist, sich nur erklärt einerseits aus dem uralten, unhomerischen Volksglauben, daß die abgeschiedenen Seelen das irdische Leben in dem Zustand fortsetzen, in dem sie es verlassen haben, weshalb ihnen Speise und ihre Lieblingsgeräte mitgegeben werden, anderseits aus dem Mysterienglauben, der nach der Vorstellung des polygnotischen Zeitalters dem Menschen allein eine Gewähr dafür bietet, daß der Eingeweihte im Hades nicht wie die Uneingeweihten im Schlammpfuhl liegen, sondern mit den Göttern wohnen wird (Plato, Phaidon 69 C). So führen die Heroen und Heroinen in Polygnots Gemälde ein Leben, wie es die später geborenen Sterblichen durch die Teilnahme an den Weihen zu erlangen hoffen,*) und wenn wir daher für Polygnots Kunst auch schon die Fähigkeit voraussetzen dürften, eine bestimmte Beleuchtung zum Ausdruck zu bringen, so müßte die Mitte des Bildes in Übereinstimmung mit Aristophanes (Frösche V. 155) volle Tagesbeleuchtung, die Umgebung mit ihren bestraften Übel-

*) Nur bei den Trauernden unter den Heroen spielt vielleicht noch die homerische Vorstellung von dem freudelosen Leben der Schatten herein.

thätern und Uneingeweihten düsteres Dunkel zeigen. Es ist jedoch kaum denkbar, daß Polygnot schon solcher Beleuchtungskünste fähig gewesen ist. Sonst müßte man sich auch über das Bild der Einnahme Ilions das Düster der Nacht, grell durchleuchtet vom Brande der Stadt, ausgegossen denken, was jedenfalls für die polygnotische Kunst noch eine unausführbare Aufgabe war.

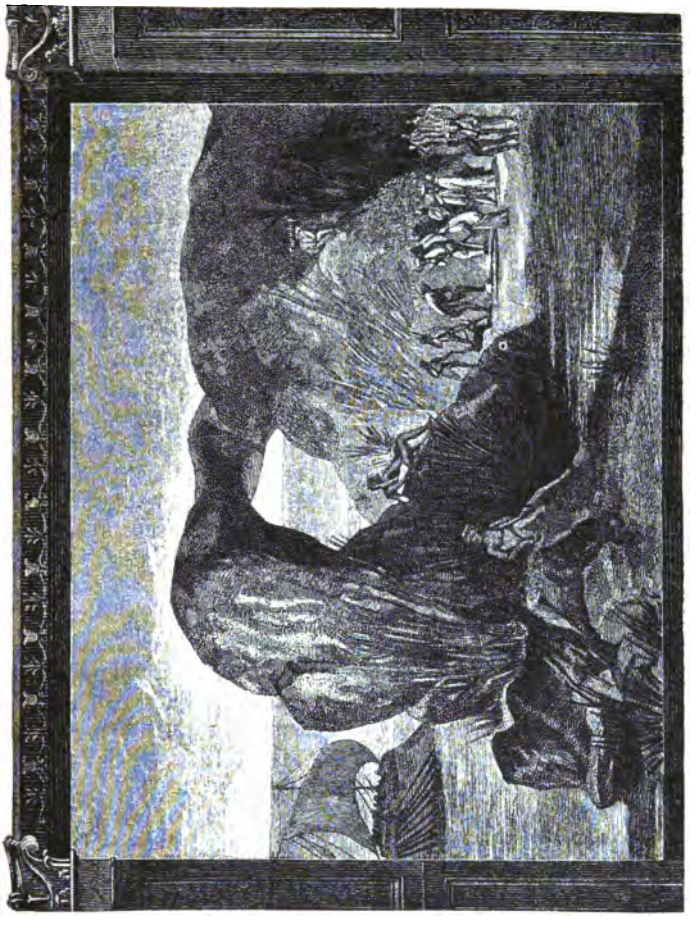
Daß Polygnot sich das Feld seiner Darstellung bei der Unterwelt nicht als einen Bergabhang, sondern im wesentlichen als eine hügelige Fläche gedacht hat, die nur im Hintergrund, wo Sisyphos den Stein bergan wälzt und wo Odysseus von der Grenze der Oberwelt herabschaut, wo Tityos angefesselt liegt und Oknos sein Seil flieht, durch einen steilen Bergwall gegen die Oberwelt abgegrenzt wird, geht schon daraus hervor, daß Orpheus nach Pausanias auf einem Hügel zu sitzen scheint. Das wäre doch nicht möglich, wenn der Grund des Bildes ein Bergabhang wäre. Die Mitte desselben bildet vielmehr der Hain der Persephone, eine Ebene mit verschiedenen Erhöhungen, auf deren einer Orpheus sitzt, während sich, wie gesagt, erst im Hintergrund ein Bergwall erhebt. Zu viele Andeutungen der Terrainverhältnisse darf man sich übrigens in den polygnotischen Gemälden nicht vorstellen, und überhaupt nicht mehr, als Andeutungen. Gewiß sind, nach Pausanias zu schließen, die Ufer des Acheron auch mehr angedeutet, als bestimmt abgegrenzt gewesen. Schon der Schilfbestand am vorderen Ufer verdeckte die bestimmte Grenzlinie. Am meisten Schwierigkeit macht die Wiederherstellung des Orts, wo Tantalos sich befindet, in der linken untersten Ecke. Doch läßt sich hier annehmen, daß das Wasser, in dem er steht, etwas tiefer als die benachbarten Trojaner anzusetzen ist, und daß der überhangende Fels zugleich die willkommene Trennung zwischen Tantalos und den Bewohnern des Hains der Persephone bildete, wie er anderseits nach oben zu die Tantalosscene von den Uneingeweihten trennt, die so hinter ihm erscheinen.

Rechts oben endlich in der äußersten Ecke haben wir uns die Räume der Unterwelt durch eine Linie abgegrenzt zu denken, hinter der die Gefährten des Odysseus mit ihren Opfertieren erscheinen.

Durch diese werden wir nun, nachdem wir die Plätze der einzelnen Figuren festgestellt haben und uns über die Örtlichkeit des Vorgangs klar geworden sind, am natürlichsten auf die Betrachtung der Komposition des Bildes von innen heraus übergeleitet. Als Lebende können sie nicht in der Unterwelt untergebracht gewesen sein. Sie könnten höchstens entweder in unmittelbarer Nähe des Odysseus oder über dem Randgebirge angesetzt werden. Aber ersteres verbietet in diesem Falle der weite Abstand, der sie

in der Beschreibung des Pausanias trennt, und in letzterem Falle macht die Unterbringung des Tityos und Oknos Schwierigkeiten. Prüfen wir aber die Angabe des Pausanias über ihre Thätigkeit unbefangen und vergleichen sie dann mit der Schilderung Homers, so sind wir allerdings zunächst versucht, τὰ ἱερεῖα φέροντες bei Pausanias zu übersetzen: „welche die Opfertiere bringen". Das ist aber aus verschiedenen Gründen unzulässig. Einmal ist der Ausdruck, vielleicht absichtlich, unbestimmt, und Schubart, der den Sprachgebrauch des Pausanias gründlich kannte, übersetzt daher auch vorsichtig „tragen". Sodann aber hat Schöne in der anfangs erwähnten Abhandlung darauf aufmerksam gemacht, daß, da Odysseus bereits das Schwert über die Grube hält, um die Schatten von dem Blute abzuhalten, die Widder schon geschlachtet sein müssen, daß also die Gefährten die geschlachteten Tiere weg tragen, um sie dem Hades und der Persephone zu opfern. Mit der Schilderung des Vorgangs bei Homer läßt sich diese Auffassung wohl vereinigen, denn dort halten Eurylochos und Perimedes dem Odysseus die Tiere (11, 23 f.), bis er sie getötet und ihr Blut in die Grube hat strömen lassen (V. 35 f.); dann, als die Schatten scharenweise zu seinem Totenopfer herankommen (V. 37 f.), befiehlt er den Gefährten, die daliegenden Widder abzuziehen und zu verbrennen und dabei den Hades und die Persephone anzurufen (V. 44—47). Er thut dies auf den Rat der Kirke (10, 527 ff.), die ihm selber die beiden schwarzen Opfertiere, ein männliches und ein weibliches, geschenkt (10, 571 f.), und es ist dort aus allem ganz klar, 1) daß Odysseus nur das Blut der Tiere zu dem Totenopfer braucht, 2) daß die getöteten Tiere dem Hades und der Persephone als Brandopfer dargebracht werden, 3) daß das letztere Opfer nicht von Odysseus selbst, sondern von den Gefährten, und somit nicht an der Pforte der Unterwelt, sondern beim Schiff dargebracht wird. Denn Odysseus schickt mit seinem Befehl die Gefährten offenbar fort, um die Weissagung des Teiresias ohne Zeugen zu vernehmen: es ist auch von ihnen nun nicht mehr die Rede bis V. 636, wo er allein zum Schiffe kommt und nun den Gefährten den Befehl zum Aufbruch giebt. Es steht also nichts im Wege, diese in Polygnots Bild mit den toten Tieren von Odysseus weggehend zu denken, und demnach ganz außerhalb der Unterwelt in die äußerste rechte Ecke zu versetzen, wodurch sich jener innere Widerspruch zwischen dem Thun des Odysseus und seiner Gefährten aufhebt, der entsteht, wenn wir φέρειν mit „bringen" übersetzen. Auch auf dem esquilinischen Wandgemälde (s. Abb. S. 55), das im ganzen für die Rekonstruktion nicht zu verwenden ist, finden sich einzelne Züge, die offenbar aus älteren Vorbildern frei entnommen sind; daß hier die Gefährten tote Tiere tragen, ist ganz unverkennbar.

Die einzigen Lebenden auf dem Gemälde außer Odyſſeus ſind ſo glücklich dahin verſetzt, wohin ſie allein gehören, nämlich außerhalb der Grenzen des Hades, und nur Odyſſeus bleibt hart an der Pforte des Hades, die wir uns als eine höhlenartige



Eurynomos? Elpenor.
Gefährten. Odyſſ. Teireſias. Schatten.
Odyſſeus in der Unterwelt. Wandgemälde vom Esquilin in Rom.

Spalte in dem Randgebirge zu denken haben. Hier hält ſich der noch unbeſtattete Elpenor, der jüngſt verunglückte Gefährte des Odyſſeus, auf. Die Raumverhältniſſe zwingen uns, ihn ſitzend darzuſtellen, was auch das natürlichſte iſt, da ſeine Unterredung mit Odyſſeus in dem Moment, wo Teireſias vor die Grube

tritt, schon vorüber ist. Dieser muß natürlich stehend gedacht werden, dagegen Antikleia, Odysseus Mutter, jedenfalls sitzend. Denn so erscheint sie bei Homer (11, 142), und bei Pausanias „befindet sie sich" auf einem Felsen hinter Teiresias, was doch auch kaum eine andere Auffassung als die des Sitzens zuläßt. So bildet sie auch ein passenderes Gegenstück zu dem sitzenden Elpenor und diese vier Personen eine wohl abgeschlossene Gruppe in der Mitte der obersten Stufe des Bildes, die sich auch bei Pausanias als solche erkennen läßt.

Steigen wir nun um eine Stufe herab, also perspektivisch gedacht um eine Stufe nach vorne, so begegnen wir der Gruppe des Theseus und Peirithoos, der Hadesstürmer, die ihren Frevel durch Fesselung auf ihren Sitzen büßen mußten, bis sie von Herakles befreit wurden. Hier sind sie natürlich nicht als Bestrafte, sondern als Verewigte zu betrachten. Ihre Thätigkeit ist nicht klar. Theseus hält zwei Schwerter, und Peirithoos blickt auf diese. Pausanias vermutet, daß ihn ihr Anblick verdrieße, da sie sich ihnen bei ihren Abenteuern als unnütz erwiesen hätten. Das ist wohl kaum richtig; sie sind wohl durch die Schwerter eben als Helden, und dadurch, daß Theseus beide hält, als innige Freunde gekennzeichnet. Rechts reicht diese Gruppe bis hart an die große Frauengruppe des rechten Flügels hinan, links schließt sich die bei Pausanias ganz isoliert erscheinende Maira (44) auf ihrem Felsensitz formal insofern passend an, als sie zu dem etwas tiefer als Theseus sitzenden Peirithoos in der Haltung ein geeignetes Gegenstück bildet, ohne innerlich zu der Gruppe zu gehören.

Noch eine Stufe weiter dem Vordergrund zu treffen wir auf die Gruppe der knöchelspielenden Töchter des Pandareos, Kameiro und Klytia, in denen Robert so treffend Beziehungen auf die Stifter des Bildes, die Knidier, erkannt hat. Wie schon oben angedeutet, kommen sie neben Phokos und Jaseus (39, 40), die Pausanias ganz getrennt von ihnen behandelt, zu stehen und bilden mit ihnen zusammen den eigentlichen Kern- und Mittelpunkt des Bildes. Die Übergabe des Ringes von Jaseus an Phokos symbolisiert die Stiftung des Lesche durch Knidos; Jaseus und die beiden Mädchen bedeuten die Stifter, Phokos den Empfänger der Stiftung. Pausanias behauptet zwar, Jaseus empfange den Ring von Phokos. Allein wer vermag bei einer solchen Übergabe zu entscheiden, welches der Geber und welches der Empfänger ist? Jedenfalls ist der Ring das Symbol der Verbrüderung („das zarteste Zeichen der Freundschaft", Goethe) und so ist es immerhin auch möglich, daß Pausanias richtig gesehen hat, und daß Phokos den Ring dem Jaseus als Unterpfand gastlicher Aufnahme des Fremdlings übergiebt.

Die Gruppe dieser vier Figuren ist in sich nicht geschlossen, und so konnte ihre Zusammengehörigkeit Pausanias wohl entgehen, aber sie ist, wie unsere Wiederherstellung ungesucht ergeben hat, von allen übrigen so isoliert, daß es dem aufmerksamen Beschauer unwillkürlich auffallen muß, wie sie sich aus ihrer Umgebung heraushebt. Und doch ist sie nicht so ganz ohne Verbindung, daß diese Isolierung unangenehm wirken würde, indem die Megara (23) der großen Frauengruppe in der rechten Hälfte sich nicht dieser, sondern wie ihre Nachbarin Klymene (22) eben den Knöchelspielerinnen zuwendet. So hat der Künstler mit großem Geschick seinen Zweck erreicht, ohne doch in der Vereinzelung zu weit zu gehen.

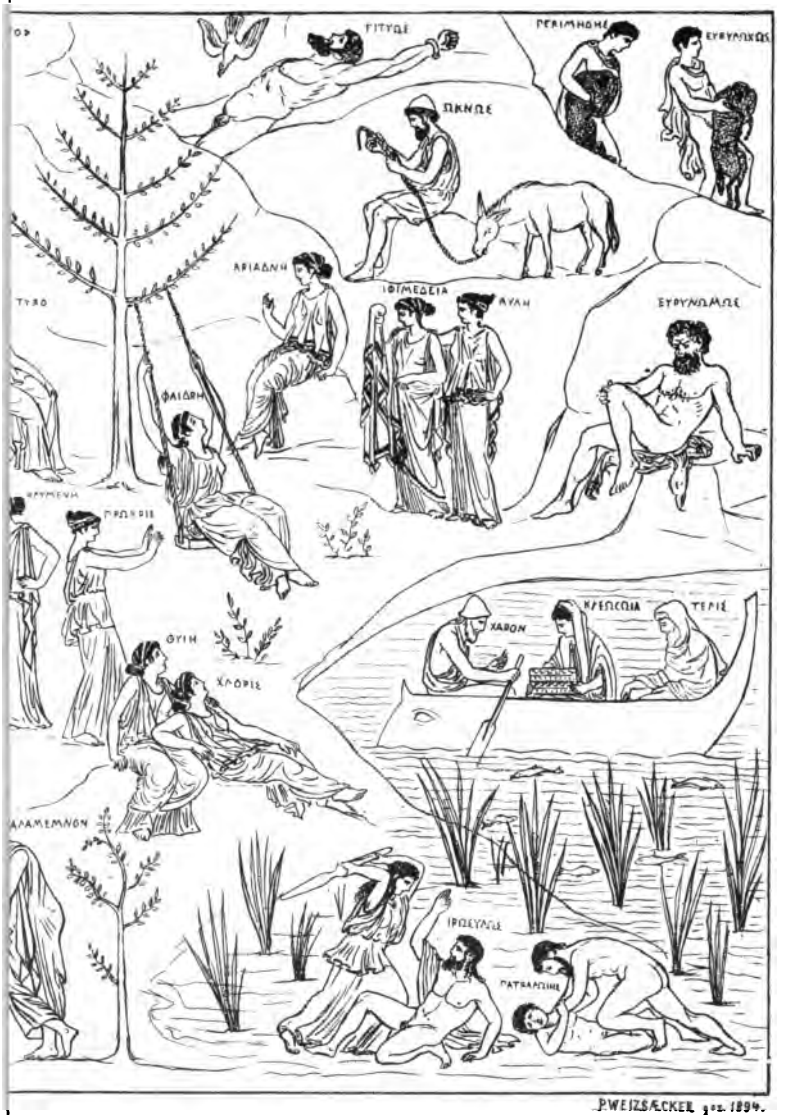
Nun folgt in der vierten Stufe, also ganz im Vordergrund des Bildes, eine Gruppe von Griechenhelden des trojanischen Kriegs (35—38), die offenbar ebenso absichtlich als Freunde des Odysseus vom Maler zusammengestellt sind, wie nachher seine Feinde unter den Griechen. Es sind Achilleus, ganz vorn, ohne Zweifel sitzend, etwas höher als er Patroklos und Antilochos einander gegenüberstehend, und zwischen ihnen sitzend, etwas höher als Achilleus und auf ihn blickend, Protesilaos. Rechts ist diese in sich abgeschlossene Gruppe von vier Personen noch erweitert durch den bequem auf einen Stab gestützten Agamemnon, dessen Haltung ich nach einer Figur aus dem Parthenonfries wiedergegeben habe, und der den übrigen zuzusprechen scheint. Diese Erweiterung der Gruppe auf der rechten Seite erfordert links ein Gegengewicht. Da trifft es sich gut, daß für den von Pausanias erst später, nach Orpheus und Promedon, angeführten Schedios (47) kein anderer Platz übrig bleibt, als zwischen Orpheus und der Achilleusgruppe. So bildet Schedios einerseits die Vermittlung zwischen der Gruppe der Griechenhelden und der Orpheusgruppe, anderseits den Abschluß der Griechengruppe nach links als Gegenstück des Agamemnon, und es ist eine feine Aufmerksamkeit des Künstlers gegen Delphi, daß er den Führer der Phoker im trojanischen Krieg, der dort eine ziemlich untergeordnete Rolle spielt, den ersten Helden beigesellt, ja gerade dem „Hirten der Völker" Agamemnon gegenüber gestellt hat, wie entsprechend in der Iliupersis neben den Haupthelden in der Mittelgruppe der phokische Nationalheld Epeios zur Geltung kommt. Als Held ist Schedios außerdem durch das Schwert, als einheimischer Held durch den Kranz aus Wegekraut, der charakteristischen Pflanze des Parnas, gekennzeichnet. Da ihn Pausanias im Zusammenhang der Orpheusgruppe erwähnt, so ist ferner nicht unwahrscheinlich, daß ihn Polygnot das Haupt dem Orpheus zuwenden ließ und so die Verbindung beider Gruppen noch enger gestaltete. In dieser Partie

des Bildes ergeben sich uns überhaupt die schönsten Gruppierungen durch kunstvolles Ineinandergreifen der Gruppen, worauf wir sogleich noch weiter zu sprechen kommen werden.

Während sich nämlich Pausanias von Patroklos anstatt nach links zu Schedios, vielmehr, unter völliger Verkennung des schönen Gruppenzusammenhangs im Vordergrund, wieder dem Mittel- und Hintergrund zu, also nach oben wendet (s. o.), ziehen wir es vor, die Gruppen, die den Vordergrund füllen und noch ein wenig in den Mittelgrund hinauf greifen, gleich hier im Zusammenhange zu betrachten. Da haben wir zuvörderst „auf einem Hügel“*) den Orpheus, unter einer Weide sitzend und die Leier spielend. Durch die Erhöhung, auf der er sitzt, greift er hinauf in den Mittelgrund, und der Maler erhält dadurch nicht nur Gelegenheit, nach oben zu den Raum bis zu der weiter hinten stehenden Griechengruppe passend zu füllen, ohne den Orpheus aus dem Vordergrund zu verdrängen, sondern er gewinnt auch noch Raum für weitere Figuren am Fuße des Hügels. Auf dem Hügel selbst bildet Orpheus, an den Weidenbaum gelehnt, mit dem an die andere Seite sich lehnenden und seinem Spiele lauschenden Promedon zunächst eine kleine Gruppe für sich. Aber diese kleine Gruppe bildet nur den Gipfel einer größeren, pyramidenförmigen, die sich durch das Hinzutreten der drei weiteren Figuren des Pelias, gerade unter ihr, des Schedios, rechts unter ihr und des Thamyris, links unter ihr, in freier, aber deutlicher und beabsichtigter Symmetrie aufbaut. Aber diese Gruppe bedarf, da Thamyris etwas höher sitzt, als der ihm rechts entsprechende Schedios steht, noch einer Ergänzung in ihrer linken unteren Ecke, und diese wird gewonnen durch den hier sitzenden Hektor. Allerdings ist dieser von der genannten Gruppe abgekehrt, da er zu der Gruppe der Trojaner gehört, aber diese greift eben in seiner Person mit ihrem Fuß kunstvoll in die vorhergehende herüber.

Die ebenfalls pyramidale Trojanergruppe setzt sich aus zwei ungleichen von vier und zwei Personen zusammen. Die größere, die Basis der Pyramide bildende, ist selbst wieder in der Form eines flacheren Giebels aufgebaut, indem die Mittelfigur des Memnon mit dem ihn begleitenden stehenden Äthiopenknaben, die beiden Eckfiguren, Hektor und Sarpedon, die gebeugt sitzen, überragt. Durch die kleinere darüber befindliche des Paris und

*) Dies ist gewiß nicht, wie Goethe an sich sinnreich annimmt, der Grabhügel der Eurydike, auf dem Orpheus als treuer Gatte seiner zweimal Verstorbenen ruht, denn Eurydike ist nicht in der Unterwelt bestattet. Der Hügel ist vielmehr nur ein Mittel, den Sänger über seine Umgebung zu erhöhen.



Tityos Perimedes Eurylochos

Oknos

Tyro Ariadne Iphimedeia Auge Eurynomos

Phaidra

Klymene Prokris

Thyia Chloris Charon Kleoboia Tellis

Agamemnon Tempelräuber Ruchloser Sohn

Hydier in Delphi.

der Penthesileia wird die Trojanergruppe zur Pyramidenform ausgebaut. Bildet so Paris den Gipfel der Trojanergruppe, Promedon mit dem Weidenbaum den der Orpheusgruppe und Hektor eine beiden Pyramiden gemeinschaftliche Ecke, so wachsen diese beiden deutlich erkennbaren Pyramiden zu einer großen gleichfalls gegiebelten Gesamtgruppe dadurch zusammen, daß die Lücke zwischen ihren beiden Gipfeln Paris und Promedon wiederum ausgefüllt ist durch die noch etwas höher hinaufragende Gruppe des Marsyas und Olympos. Sind so schon äußerlich die zwei klaren Gruppen der Trojaner und des Orpheus mit Umgebung durch Einfügung der Marsyasgruppe zu einer größeren Einheit zusammengefaßt, so fehlt ihnen auch die innere Einheit nicht, wenn wir sehen, daß in Marsyas und Orpheus die im Kult zu Delphi vereinigte dionysische und apollinische Musik zur Darstellung kommt, und daß sich unter dem phrygischen Flötenspieler die Phryger (= Trojaner), unter dem hier rein griechisch aufgefaßten Orpheus die Griechen gruppieren. Ja, indem nun auch die untere Eckfigur der Orpheusgruppe, Schedios, zugleich die Eckfigur der weiteren Griechengruppe um Achilleus, in diesen Kreis hereingezogen wird, schließt sich die ganze Figurenmenge von Penthesileia bis Agamemnon zu einer in drei geschickt zusammengehaltene und doch wieder klar gesonderte Teile gegliederten Gesamtgruppe zusammen, in der wir einen feinen Rhythmus auf- und absteigender Linien, und zugleich einen ebenso feinen Rhythmus wechselnder Gefühle beobachten können. Gerade der Umstand, daß der enge Anschluß an die Angaben des Pausanias eine so kunstvoll und doch zugleich so natürlich angeordnete Gruppierung in diesem Teile des Gemäldes ergeben hat, ist mir die sicherste Gewähr für die im wesentlichen richtige Anordnung der Figuren.

Es ließe sich nun unschwer zeigen, daß diese giebelförmige Anordnung in Einzelgruppen und in der Zusammenziehung von Einzelgruppen zu größeren Gruppen das ganze Bild durchzieht, daß z. B. die Figuren von der linken und rechten unteren Ecke bis zu Phokos und Megara abermals eine flache, bis zu Odysseus hinauf eine spitze Pyramide bilden u. s. w. Doch würden wir mit Verfolgung dieser Beobachtung der weiteren Einzelbetrachtung vorgreifen; jeder Beschauer des Wiederherstellungsversuchs kann sich diese Beobachtung selbst weiter ausspinnen.

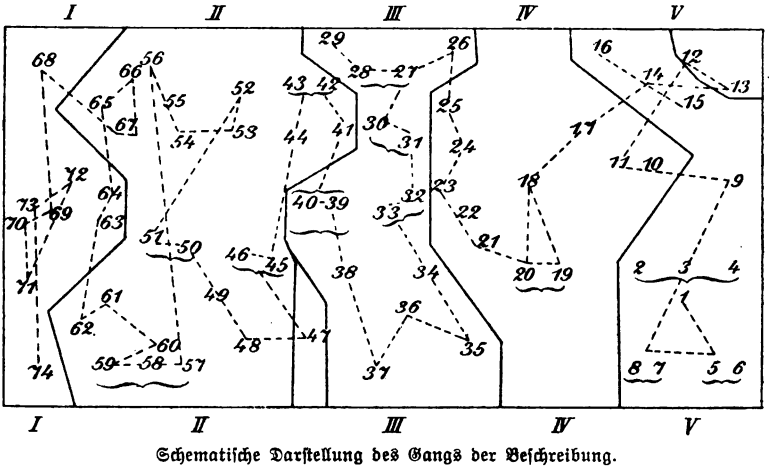
Nachdem wir so die Mitte und die linke untere Hälfte des Bildes kennen gelernt haben, kommen wir mit vorläufiger Übergehung der Büßer und Uneingeweihten auf dem linken Flügel zur linken obern Hälfte. Diese umfaßt im ganzen elf, und den Hund des Aktaion eingerechnet zwölf Figuren und zerfällt wieder in drei kleine Gruppen zu je vier Figuren. Die mittlere dieser drei Gruppen

bilden die vier Griechen, die der Maler, wie Pausanias richtig bemerkt hat, als Feinde des Odysseus hier abseits von dessen Freunden dargestellt hat. Es sind Palamedes und Thersites würfelspielend, denen die beiden Aias zuschauen. Rechts von ihnen sehen wir die Gruppe des Jägers Aktaion (42) und seiner Mutter Autonoe (43), die zusammen ein Hirschkalb halten und auf einem Hirschfell sitzen, zu ihren Füßen einen Hund, und rechts unter ihnen Maira (41), die Mutter des Lokros, eine Gefährtin der Artemis, also wohl gleichfalls als Jägerin gedacht. Ihre Aufnahme in das Unterweltbild verdankt sie wohl der Erinnerung des Malers an ihre Erwähnung in der Nekyia des Homer. Der homerische Jäger Orion ist in dem delphischen Bild durch Aktaion ersetzt, wohl wegen der Verdienste des delphischen Orakels um die Bestattung seiner Überreste, also um die Ruhe seiner Seele im Hades (s. die Bem. zu Nr 42). Auf der linken Seite der „Feinde des Odysseus" entsprechen diesen drei Figuren drei peloponnesische Jungfrauen, Kallisto, auf einem Bärenfell (Andeutung ihrer Verwandlung, 65), Nomia (66) und Pero (67), mit der Mittelgruppe verbunden durch den etwas höher stehenden kalydonischen Jäger Meleager (56). Der Grund der Anbringung dieser drei Frauen in dem Unterweltbild ist nicht klar. Kallisto ist wohl als Jägerin in diesen Kreis aufgenommen, von Nomia läßt sich dies nicht feststellen, und warum Pero gerade hier in der Gesellschaft der Jäger und Jägerinnen auftritt, ist nicht abzusehen. Da die drei Frauen unmittelbar an dem Abhang sitzen, wo Sisyphos seinen Stein wälzt, und sie zu den spielenden Griechenhelden keinen Bezug haben, so habe ich sie als teilnehmende Zuschauerinnen der Pein des Sisyphos dargestellt, wodurch ein menschlicher Zug in diese Scene kommt, der vielleicht von dem Künstler beabsichtigt war. Pero steht überdies als Enkelin des Kretheus, eines Bruders des Sisyphos, zu diesem in einem Verwandtschaftsverhältnis.

Daß auch hier sowohl die Einzelgruppen wohl aufgebaut sind als auch die Gesamtgruppe ein harmonisches und rhythmisch bewegtes Bild giebt, brauche ich nicht weiter auszuführen.

Nachdem so die linke Hälfte des Bildes mit Ausschluß des äußersten linken Flügels in ihrem Aufbau festgestellt ist, wenden wir uns der rechten Hälfte zu. Daß hier in dem untersten Teil aus gutem Grund, weil wir uns nämlich hier den Schlammpfuhl der Unterwelt zu denken haben, zunächst hinter d. h. rechts von Agamemnon keine menschlichen Figuren angebracht sein konnten, ist schon angedeutet. Es bleibt also zunächst der Raum über Agamemnon zwischen dem Ufer des Acheron und dem oberen Rand des Bildes für eine weitere Gruppe Abgeschiedener zur Verfügung. Diesen hat Po-

lygnot mit einer belebten Gruppe von elf Frauen ausgefüllt, die alle, mit Ausnahme von Thyia (20) und Auge (10) von Homer unter den von Odysseus gesehenen Frauen aufgeführt werden. Pausanias hat auch von dieser Gruppe durch den ungeschickten Gang seiner Beschreibung zwei losgerissen, Auge (10) und Iphimedeia (11), die sicher zu derselben gehören. Soll diese Frauengruppe nicht eine zusammenhangslose Masse bilden, so muß sie einen Mittelpunkt haben. Goethe findet den verbindenden Gedanken darin, daß es „unglückliche Gattinnen, teils durch eigene Leidenschaft, teils durch fremde beschädigt" seien. Allein für Chloris nnd Thyia trifft dies nicht zu. Das schwerste Rätsel giebt uns die Darstellung



Schematische Darstellung des Gangs der Beschreibung.

der Phaidra auf, und gelingt es, dieses zu lösen, so finden wir in ihr auch den gesuchten Mittelpunkt. Sie war nämlich dargestellt „mit dem übrigen Körper an einem Stricke (σειρά) schwebend, und sich mit beiden Händen an dem Stricke haltend; diese Darstellung, obschon anständiger ausgeführt, deutet doch die Todesart der Phaidra an". So übersetzt Schubart. Phaidra hatte sich nämlich erhängt. Hätte nun schon an sich die Darstellung der an einem Stricke hangenden Phaidra trotz aller Milderung durch die den Strick haltenden Hände etwas ungemein Abstoßendes, so verrät auch der gewundene Ausdruck des Pausanias, daß es sich nur um eine Andeutung, nicht um eine förmliche Darstellung ihrer Todesart handeln kann. Davor bewahrte den Polygnot sein feiner Künstlersinn; hat er ja doch auch Kallisto nicht als Bärin, Aktaion nicht als Hirsch dargestellt, sondern ihre Todesart nur durch die untergelegten Tierfelle, sowie durch den Hund

angedeutet. Robert hat nun, so überraschend seine Auffassung im ersten Augenblick ist, gewiß richtig erkannt, daß Phaidra auf einem Seile schaukelnd dargestellt war; und der Wortlaut des Pausanias, weit entfernt, diese Auffassung zu verbieten, fordert sie sogar geradezu. Denn am Seile hangend würde griechisch lauten müssen *ἐκ σειρᾶς κρεμαμένη*, Pausanias sagt aber *ἐν σειρᾷ αἰωρουμένη*, was nur heißen kann: auf einem Seile schwebend; so erklärt sich auch die Haltung der beiden Hände am Seile ganz von selber. Die schaukelnde Phaidra aber bildet einen vorzüglichen Mittelpunkt der beschaulichen Frauengruppe. Ariadne, rechts über ihr auf einem Felsen sitzend, schaut auf die Schwester. Unter dieser, also vor ihr sitzt die delphische Ortsnymphe Thyia und auf ihrem Schoße Chloris, beide offenbar ebenfalls zuschauend. Neben ihnen steht Prokris, des Erechtheus Tochter, welche man sich mit Robert passend damit beschäftigt denken mag, die Schaukel der Phaidra in Bewegung zu setzen. Nach ihr, d. h. neben ihr und ein wenig höher als sie, folgt Klymene (22), die von ihr verdrängte erste Gattin des Kephalos. Sie wendet ihrer Nebenbuhlerin den Rücken. Durch diesen feinen Zug gewinnt der Künstler die Möglichkeit, die große Frauengruppe mit der freundlichen Gruppe der Knöchelspielerinnen im Centrum des Bildes, der wir nun ganz nahe gekommen sind, seelisch zu verbinden. Denn indem nun Klymene und neben ihr, „noch weiter einwärts" Megara, die unglückliche erste Gemahlin des Herakles (23), der übrigen Frauengruppe den Rücken kehren, kommen sie in eine ungezwungene Beziehung zu den beiden jugendlichen Knöchelspielerinnen; beide in ihrer Ehe unglücklich, Megara auch noch durch den wahnsinnigen Herakles der Kinder beraubt, eignen sich vorzüglich als teilnehmende Zuschauerinnen der früh verwaisten Töchter des Pandareos, in deren harmlosem Spiel sie eine Ablenkung von ihren eigenen traurigen Erinnerungen finden.

Über ihnen schließen Tyro und Eriphyle, beide wieder dem Spiel der Phaidra zugewandt, die Frauengruppe links oben, Tyro als Gegenstück zu Ariadne, ab, während nach links hin Tyro auch wieder ein Gegenbild zu der in entgegengesetzter Richtung sitzenden Maira bildet. Rechts von Ariadne stehen noch, etwas tiefer als sie, und etwas abseits, aber doch noch als Zuschauerinnen Auge und Iphimedeia. Daß sie mit der übrigen Gruppe etwas locker zusammenhangen, mag den Pausanias veranlaßt haben, sie in seiner Beschreibung ganz abgesondert von den andern zu erwähnen, da diese hier in der Richtung von unten nach oben sich bewegt. In der Mitte ist die Phaidragruppe überragt von dem Baum, an dessen Zweigen die Schaukel befestigt ist, und der noch dem weiteren Zwecke dient, die Lücke über dieser Frauengruppe zu füllen, die sonst nur den kahlen Felsen zeigen würde, hinter dem der untere Teil des Tityos verschwindet.

Ich habe es bisher unterlassen, die Plätze des Tityos, Oknos und Eurynomos näher zu bestimmen. Jetzt, nachdem auch die Frauengruppe in der rechten Bildhälfte ihre Unterkunft gefunden hat, der Nachen des Charon ohnedies festgestellt ist, und die rechte obere Ecke, wie wir gesehen haben, einen kleinen Ausblick in die Oberwelt gewährt, durch den Eurylochos und Perimedes sichtbar werden — jetzt können auch jene drei Figuren und zwar wieder in völliger Übereinstimmung mit Pausanias fest untergebracht werden.

Eurynomos (9), der fleischfressende Dämon, sitzt über dem Schiffe des Charon, also am jenseitigen felsigen Ufer des Acheron, auf einem Geierbalg, der die Aasgier des Dämons versinnbildlicht. Er schaut auf die eben landende Gruppe des Tellis und der Kleoboia, der Eingeweihten, denen er nichts anhaben kann. Ich habe ihm eine ähnliche Haltung gegeben, wie sie jene Riesengestalt am Eingang der Unterwelt auf dem esquilinischen Wandgemälde zeigt, weil ich vermute, daß diese eben auch den Eurynomos darstellt.

Auf Eurynomos folgen bei Pausanias Auge und Iphimedeia, die, wie wir gesehen haben, zu der Frauengruppe gehören, dann „noch höher als die Aufgezählten" Eurylochos und Perimedes, als deren Platz wir die Ecke des Bildes erkannt haben. Da Pausanias nicht bloß sagt „über den beiden Frauen", so begreift seine Ortsbestimmung auch noch den Eurynomos mit ein, und wenn nun in meinem Bild zwischen Iphimedeia und die Gefährten des Odysseus noch die Eselin des Oknos sich einschiebt, so könnte es zunächst befremden, daß Pausanias nicht diese zuerst erwähnt. Allein es ist klar, daß er dadurch offenbar von der Ecke des Bildes abgelenkt worden und in Gefahr gewesen wäre, diese ganz zu übergehen. Da er mit der Eselin allein nichts anfangen konnte, übergeht er diese zunächst und macht zuerst die Ecke ab, und deswegen sagt er auch nicht bloß „über Iphimedeia", sondern „über den Aufgezählten", was doch deutlich eine Mehrheit, also auch den Eurynomos in sich schließt.

„Nach den Gefährten des Odysseus" erwähnt er dann den Oknos, den Mann gedankenloser Arbeit, der nicht gewahr wird, daß seine hinter ihm stehende Eselin das Werk seiner Hände fortwährend zunichte macht, und nach diesem ohne Ortsbezeichnung den Tityos. Da wir nun gesehen haben, daß über der Frauengruppe noch Raum für eine lang hingestreckte Figur übrig bleibt, und Pausanias nach Erwähnung des Tityos wieder auf Oknos zurückgreift, um als nächste Figur bei ihm die Ariadne zu nennen, mit der er zu der Frauengruppe kommt, so kann Tityos nur an der von mir angenommenen Stelle angesetzt werden. Und wenn die Erklärer mit Recht Wert darauf legen, daß die Büßer in die vier Ecken des Bildes verteilt sind, so wird der Platz des Tityos

auch dieser Forderung gerecht, indem er sich hier in der That in einem Winkel der Unterwelt befindet. Ich hatte anfangs versucht, Eurylochos und Perimedes, um sie näher zu Odysseus zu bringen, an Stelle des Tityos und diesen in die Ecke des ganzen Bildes zu versetzen. Allein dann wäre es rein unerklärlich, warum Pausanias sagt, „über den Aufgezählten" und warum er dann nach Iphimedeia nicht gleich den Oknos erwähnt, auf den er dann doch zuerst gestoßen wäre. Meine jetzige Anordnung aber steht mit dem Gang seiner Beschreibung in vollkommenem Einklang: Eurynomos, Auge, Iphimedeia, über den Aufgezählten Perimedes und Eurylochos, dann Oknos, Tityos, wieder Oknos, Ariadne u. s. f.

Die Anordnung der Gestalten und Gruppen auf dem rechten Flügel des Bildes wäre somit festgestellt. Über den Acheron führt Charon die Kleoboia und den Tellis unmittelbar zu dem Gestade, an dem sie in den Kreis der Heroinen und Heroen eintreten können. Unter dem Nachen ist dasjenige Ufer dargestellt, an dem Frevler gegen die heiligsten Gesetze der Götter- und Elternverehrung im Schlammpfuhl die gebührenden Strafen erleiden, über dem Nachen auf felsigem Gestade der Verwesungsdämon und noch höher der zu ewig vergeblicher Arbeit verdammte Oknos und der Riese Tityos, der an der Göttin Leto sich zu vergehen gewagt. Wie nun hier auf dem rechten Flügel zu beiden Seiten des Hadeseingangs bestrafte Frevler und Thoren das Hauptbild umrahmen, ebenso auch auf dem linken. In den beiden Ecken sind es Frevler aus der Heroenwelt, die für ihre Hybris, ihren Übermut gegen die Götter, büßen, und zwischen ihnen eine Gruppe von Thoren, von gewöhnlichen Sterblichen, die leichtsinnigerweise die schönste Beruhigung des Lebens aus den Mysterien zu schöpfen verschmäht haben, und die darum zu dem ewig ruhelosen Bemühen des fruchtlosen Wasserschöpfens verdammt sind, wie sonst die Danaiden. Ungezwungen lassen sich diese sechs noch übrigen namenlosen Figuren um das Faß her anordnen, und deutlich sondern auch sie sich, wie die Büßer auf dem rechten Flügel, von den Gruppen des Hauptbilds, so daß dieses sich wirkungsvoll aus dem düsteren Rahmen der Seitenflügel heraushebt.

Nachdem ich hiemit auch im zweiten Bilde der Lesche meine Aufgabe überzeugend gelöst und gezeigt zu haben glaube, daß sich bei dem von mir angenommenen Format der Bilder nicht nur eine befriedigende, sondern eine wirkungsvollere Gruppierung der vielen Figuren erzielen läßt, und daß dadurch eine größere Einheitlichkeit in diese Bilder hineinkommt, als bei den bisherigen Wiederherstellungsversuchen, kann ich es, als außerhalb meiner Aufgabe liegend, und weil dies schon von anderen in trefflicher

Weise geschehen ist, unterlassen, auch noch von dem Ausdruck der Empfindungen bei Polygnot, von dem Verhältnis der polygnotischen Kunst zu der des Phidias, von den mancherlei Anklängen an Polygnot zu reden, die sich namentlich in der Gruppierung und im Ausdruck der Parthenonskulpturen finden. Dagegen möchte ich nochmals ausdrücklich betonen, daß es mir in meiner Zeichnung nur darauf ankam, eine Vorstellung von der Komposition der Bilder zu geben, nicht darauf, auch den Stil des Polygnot zu treffen, wiewohl ich bemüht war, namentlich Stellungs- und Bewegungsmotive so zu wählen, wie sie voraussichtlich schon dem Polygnot zuzutrauen sind, der aufgestützte Fuß, die ums Knie geschlungenen Hände u. a. m.

Nicht ersparen aber kann ich dem freundlichen Leser die Mühe, mir noch zu einer kurzen Vergleichung der beiden Bilder untereinander zu folgen, die uns wenigstens in den einander zugekehrten Hälften eine bewußte und berechnete Gegenüberstellung von Figuren und Gruppen erkennen läßt, welche eine ungleich größere Wirkung thut, wenn dieselben, wie ich annehme, nicht einander gegenüber, sondern neben einander standen. Zwar finden wir im Unterweltbild im ganzen eine lockere Gruppierung, wie es denn auch einige Figuren weniger enthält, aber dennoch läßt sich eine ähnliche Gesamteinteilung, wie die der Iliupersis, nicht verkennen. Bei dieser konnten wir deutlich eine Fünfteilung in eine Mittelgruppe, zwei große Seitengruppen und zwei schmale Flügelgruppen beobachten. Dieselbe Fünfteilung begegnet uns auch in dem Unterweltbild, nur tritt sie nicht so scharf hervor, weil sich in diesem Bild auch eine Zweiteilung zwischen der oberen und unteren Hälfte bemerklich macht, die dem Ganzen sehr zum Vorteil gereicht, da dadurch das Verschwimmen der großen Figurenmenge zu einer weniger leicht übersichtlichen Masse glücklich vermieden ist, eine Gefahr, die um so näher lag, als die Fünfteilung des Bildes in der Breitenrichtung nicht so augenfällig ist, wie im ersten Bilde, sondern hier sich überhaupt mehr Einzelgruppen finden als dort. S. das Schema S. 61.

Die Mittelgruppe des Unterweltbilds (III) zeigt in der obersten Stufe Odysseus und Teiresias, eingerahmt und abgeschlossen durch Elpenor und Antikleia, dann folgt eine starke Einziehung der Seitenlinien, indem die nächste Stufe nur Theseus und Peirithoos umfaßt; jetzt erbreitert sie sich wieder in der dritten Stufe von Jaseus bis Kameiro, und noch mehr in der untersten Stufe von Schedios bis Agamemnon, wo Schedios (47) zugleich die Verbindung mit der linken Seitengruppe (II) herstellt.

Diese umfaßt in der unteren Hälfte die Orpheusgruppe und

die Trojanergruppe, nebst Marsyas und Olympos, in der obern Hälfte die Feinde des Odysseus, die Jägergruppe rechts und die Nymphengruppe links davon nebst Meleager, die durch die Teilnahme dieser Frauen am Schicksal des Sisyphos mit dem linken Seitenflügel verknüpft ist. In der Mitte zwischen oben und unten ist auch diese Seitengruppe links stark eingezogen. Dadurch wird im linken Seitenflügel (I) für die ausgedehntere Mittelgruppe der Uneingeweihten der nötige Raum gewonnen, während derselbe oben und unten nur je eine Figur, Sisyphos und Tantalos, mit verhältnismäßig wenig Raumaufwand enthält.

Gerade umgekehrt greift auf der anderen Hälfte die rechte Seitengruppe etwas über die Mitte so stark in den rechten Seitenflügel (V) hinaus, daß dieser hier nur für die eine Gestalt des Eurynomos Raum übrig hat, während die übrigen Figuren dieses Flügels über und unter Eurynomos die rechte Seitengruppe oben mit Oknos und Tityos, unten mit Charons Nachen und den Büßern im Sumpfe umrahmen, so daß unten diese und oben Tityos bis nahe an die Mittelgruppe heranreichen. Mit veranlaßt ist diese Ausdehnung des rechten Flügels durch die Notwendigkeit, in der Ecke rechts oben noch einen Ausblick in die Oberwelt zu gewähren.

Die rechte Seitengruppe endlich (IV), die ein etwas schwaches Gegengewicht gegen die linke bildet, zeigt uns die um Phaidra versammelte Schar der Frauen, die Goethe unter der Bezeichnung der unglücklich Liebenden zusammenfaßt. Einigermaßen verstärkt wird dieses Gegengewicht durch das Hinübergreifen der Auge und Iphimedeia in den rechten Flügel und durch die oben berührte gemütliche Verbindung der Klymene und Megara mit den ganz nahe gerückten Pandareostöchtern der Mittelgruppe.

Stellen wir nun beide Gemälde neben einander, so wird man bei der großen Länge, die sie mit einander und mit der Thür zusammen einnehmen, von vornherein nicht erwarten, daß zwischen der linken Hälfte des linken und der rechten Hälfte des rechten Bildes noch irgendwelche Entsprechung stattfinden werde. Um so augenfälliger und ungezwungener aber stellt sich eine solche zwischen den beiden inneren Hälften heraus.

In der Mitte des linken Bildrands des Iliuperſis steht das Schiff des Menelaos, am entsprechenden Platz im Unterweltbild der Nachen des Charon; darunter: dort das Meer, hier der Schlamm des Acheron, darüber: dort Diener des Menelaos, hier des Odysseus. Es folgt in der Iliuperſis die große Frauengruppe von Befreiten und Gefangenen um Helena, hier eine ganz ähnliche Gruppe von heiteren und trauernden Frauen. Das kann doch kein Zufall sein! Aber es würde nicht zur Geltung kommen,

wenn die Bilder einander gegenüberstünden, da man dann immer bei Betrachtung des einen Bildes dem andern den Rücken kehren würde.

Aber die berechnete Gegenüberstellung sich entsprechender Gestalten läßt sich ohne Zwang noch weiter verfolgen. Dort, in der Iliupersis, ist mit Rücksicht auf die Örtlichkeit der Lesche Neoptolemos, hier aus dem gleichen Grund Phokos und Jaseus, Klytie und Kameiro in die Mitte gerückt. Dort ist nahe der Mitte in bedeutungsvoller Haltung bei einem Hauptakt des Bildes Odysseus, hier an ähnlicher wichtiger Stelle, als die Hauptperson, die eigentlich die Vorführung des ganzen Bildes motiviert, derselbe Held, dort Akamas und Polypoites, die Söhne des Theseus und Peirithoos, hier an nahezu entsprechender Stelle ihre Väter. Hiemit hören die ungezwungenen Entsprechungen auf, sie sind am stärksten und unverkennbarsten dort, wo die Bilder einander am nächsten sind, und werden schwächer und unbestimmter, je weiter sich der Beschauer des einen Bildes von dem andern entfernt. Diese Beobachtung scheint mir einer der stärksten Beweisgründe für das Nebeneinander der Bilder zu sein. Und eine wesentliche Erleichterung dieser Beobachtung war es weiterhin für den Beschauer, wenn die Bilder nicht die gewöhnlich angenommene unverhältnismäßige Längenausdehnung hatten. Denn selbst wenn bei dieser ihre Nebeneinanderstellung noch möglich gewesen wäre, hätte man bei der Weite der Entfernung die beabsichtigten Entsprechungen nicht mehr wahrnehmen können. Sprechen also diese neben andern zu Anfang erwähnten Erwägungen für das Nebeneinander der Bilder, so wird dieses anderseits ermöglicht durch unsere Verkürzung der Breite und entsprechende Erhöhung der Bilder. So wird sich, hoffe ich, kein Leser, dem nicht frühere Untersuchungen über diesen Gegenstand den unbefangenen Blick getrübt haben, der Thatsache verschließen können, daß die hier vorgetragene Anordnung der Bilder in der Lesche zu Delphi dem wahren Thatbestand näher kommt als alle früheren.

Denn, um noch einmal alles kurz zusammenzufassen, 1) daß die örtlichen Verhältnisse ein anderes Format der Bilder erfordern, als gewöhnlich angenommen wird, dürfte nun durch äußere und innere Gründe zur Genüge gesichert sein.

2) Daß dieses Format sich zur Befolgung der Kompositionsweise der sogenannten polygnotischen Vasen besser eignet, als das langgestreckte, lehrt der Augenschein.

3) Daß dieses Format den elementarsten künstlerischen Grundsätzen besser entspricht, als das langgestreckte, bedarf keines Beweises.

4) Daß die Bilder bei diesem Format einheitlicher und eher als geschlossene Kunstwerke wirken, zeigen die beiden Zeichnungen.

5) Daß die Bilder nebeneinander sowohl aus der Ferne, als aus der Nähe zu besserer Wirkung kommen, sowahl jedes für sich hinsichtlich der Beleuchtung, als auch in ihrer Beziehung auf einander, ist von selbst einleuchtend; daß man bei ihrer Gegenüberstellung nie beide zugleich betrachten könnte, wäre bei den zwischen beiden vorhandenen Beziehungen ein unverzeihlicher Mißgriff.

6) Daß die Reihenfolge der Beschreibung des Pausanias sich mit meiner Wiederherstellung ungezwungen und vollkommen deckt, habe ich bewiesen und kann an den schematischen Zeichnungen jeder Leser nachprüfen. Selbst bei Roberts Wiederherstellung, die unter allen bisherigen die Reihenfolge des Pausanias am sorgfältigsten berücksichtigt, ist vollkommene Übereinstimmung mit ihr noch nicht erzielt.

7) Daß endlich alle Beziehungen, die Robert so feinsinnig zwischen einzelnen Figuren und Figurengruppen in jedem der beiden Bilder entdeckt hat, auch bei meiner Wiederherstellung gewahrt sind, ja zum Teil noch besser zur Geltung kommen, ist ebenso ein glänzender Beweis für die Richtigkeit seiner Beobachtungen, als eine kräftige Stütze für die der meinigen.

Ich kann daher diese Arbeit nicht schließen ohne das Geständnis, daß es mir ohne Roberts Vorgang nicht möglich gewesen wäre, sie auszuführen, und daß ich seinen vortrefflichen Untersuchungen die Anregung zu meinem Wiederherstellungsversuch verdanke, und darum auch nicht ohne den wiederholten Ausdruck des wärmsten Dankes für die Förderung, die das vorliegende Problem durch seine grundlegende Behandlung erfahren hat. Sollte es mir gelungen sein, auf seinen Schultern stehend dieses reizende Problem seiner endgültigen Lösung noch näher geführt zu haben, so wäre dies der schönste Lohn für meine besonders durch die Komposition und Ausführung der Bilder ungewöhnlich mühevolle Arbeit. Wer sich eingehender mit diesen polygnotischen Gemälden beschäftigen will, wird auch nach meinen Ausführungen, die sich auf die Komposition der Bilder beschränken, für die Einzelerklärung sich an Roberts beide Winckelmannsprogramme halten müssen, die auf lange hinaus für diesen Zweck das Grundbuch bilden werden.

FA3725.3.7
Polygnots Gemalde in der Lesche der
Fine Arts Library
BBH2393
3 2044 034 650 374

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

FA 3725.3.7

DATE	ISSUED TO
07 31 7	260 56 4702
	[redacted]
	BETTIE L FORTE